


UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 01150150 9



Digitized by the Internet Archive
in 2008 with funding from
Microsoft Corporation

93

GIUSEPPE TOFFANIN

347



LA FINE

DELL' UMANESIMO



183213.

20.8.23

MILANO - TORINO - ROMA
FRATELLI BOCCA - EDITORI

Depositario per la Sicilia: ORAZIO FIORENZA - PALERMO.

Deposito per Napoli e Provincia:


Società Editrice « DANTE ALIGHIERI » (ALBRIGHI, SEGATI e C.) - NAPOLI
ITALIAN BOOK COMPANY - NEW YORK

1920



PROPRIETÀ LETTERARIA

Padova - Tipografia del Seminario



AVVERTENZA

Questo lavoro era già quasi del tutto pronto in appunti quando venne la guerra : fu finito e steso in questi ultimi mesi.

Tale notizia cronologica che, di per sè, non avrebbe importanza alcuna, mi permetto di far presente al cortese lettore per metterlo in guardia dal sospetto che, su qualche giudizio, e sullo stesso spirito generale dell'opera, abbiano influito le tendenze dell'ora che noi viviamo. Il sospetto sarebbe ingiusto. Questo è un libro di storia condotto su indagini molto lunghe e pazienti e l'autore, come può intendere chiunque abbia lavorato per un fine scientifico, non sarebbe punto contento se dovesse credersi, per esempio, che, nei suoi giudizi, lo abbia talora incitato una civile avversione al germanesimo. ✓

Si trattava, insomma, di studiare le origini del pensiero critico — che vuol dire anche, in parte, le origini della letteratura moderna — fra il 1548 e i primi decenni del seicento, in Italia. Tali origini io compendiai, nel titolo, sotto la specie più comprensiva: la fine dell'umanesimo. Scoprire questo nucleo fondamentale del pensiero italiano, dal quale si svolge quello del periodo cartesiano in Francia e del prelessinghiano in Germania, sul quale meditarono Cervantes in

Ispagna e in Inghilterra Shakespeare, significava avventurarsi in un territorio rimasto quasi inesplorato, pur fra le tante preziose e spesso disinteressate ricerche degli ultimi cinquant'anni, nè si poteva far ciò senza eccedere, piuttosto che scarseggiare, in precisione e pazienza. Non che manchino, pure su questo argomento, opere di pregio. Oltre il volume fondamentale del Flamini sul « Cinquecento », ci sono la « Story of criticism » del Saintsbury ; « La critica letteraria nel rinascimento » dello Spingarn: esce tuttavia, in dispense, la « Storia della critica italiana » del Trabalza. Tutte opere d'innegabile pregio (l'aver potuto correggere qualche inesattezza di fatto è vanto molto facile a quelli che vengono dopo), ma sempre ispirate a quel sentimento della nostra storia letteraria su cui Francesco De Sanctis pose il suggello del suo fortissimo e nobilissimo ingegno.

Cotale affermazione è così largamente illustrata nel libro, che sarebbe perditempo insistervi anche in questa nota preliminare. Basti ripetere che, per il De Sanctis, la critica moderna comincia con Lessing e tutto il lungo travaglio nostro degli anni della controriforma è come non esistesse. Mi pare che sia perfino non al tutto chiaro (sebbene con un po' di buona volontà si possa giustificare questo ed altro) come egli riuscisse a conciliare la sua fede nella storia come eterno progresso, con quel suo travolgente disprezzo per due secoli della nostra vita letteraria, nella quale non un germe d'avvenire gli capitò di discernere. Suggellò con la sua mano sicura quell'enorme cumulo di commenti aristotelici, e non si accorse d'essersi così preclusa la via a trovare, nel corso della storia letteraria italiana, una cosa italianissima e punto trascurabile: il sorgere del problema critico. L'unilateralità dei suoi giudizi sulle idee del romanticismo non è che un effetto di questa cagione.

Gli storici venuti di poi, fra i quali i maggiori ricordati più su, seguirono tutti, su questo punto, l'iniziatore De Sanctis

e solo per dovere di studiosi disinteressati si fecero ad aprire anche i grossi volumi sigillati da lui. Ma è un po' vero che difficilmente si trova quello che non si cerca e che, a scorrer quelle pagine per un così rassegnato amor della scienza, senza fede, nel valore intrinseco di esse e nello svolgimento dialettico della loro storia, ma solo con la speranza di racimolarvi sperduti presentimenti di idee moderne, per lo più in contrasto con lo spirito del tempo loro, difficilmente la materia rivelerà quegli altri aspetti rimasti in ombra nel primo giudizio sommario. Per intenderci, mi spiegherò con l'esempio del Trabalza tanto più notevole, quanto maggiore è il merito di quell'insigne studioso la cui opera, ad ogni modo, per altri suoi pregi molteplici ed evidentissimi, viene a colmare una lacuna della nostra storia letteraria e resterà, per gli studiosi, prezioso sussidio. Ma — secondo il mio fallibilissimo avviso — a far conoscere le origini del pensiero critico italiano in questo breve, unico, interessantissimo momento della nostra storia, quell'opera non si presta. Il Trabalza, in perfetta coerenza con quel presupposto de sanctisiano, mette insieme, senza dare importanza all'enorme distacco, autori della prima e autori della seconda metà del cinquecento, un Fracastoro e un Varchi, uomini ancora imparentati con l'Ariosto e uomini già presi nel raggio della controriforma: gli uni e gli altri accoppiati sotto quella luce dei presentimenti moderni, così fioca, sbiadita, insufficiente a lumeggiare i contrasti di quell'età. Ma, invero, pochi momenti della storia si presentano in così improvviso e quasi fulmineo conflitto come la prima e la seconda metà del cinquecento. Meno che di decenni è proprio questione di anni. Considerate: intorno al 1540 si parla ancora di letteratura con le idee del Sannazzaro e del Pontano, con i facili e comodi concetti convenzionali dell'« adornare » e simili: portatevi nel decennio successivo (vent'anni appena dopo la morte dell'Ariosto!) e vi trovate in uno sterpaio di problemi critici e di questioni

dialettiche che vi dà il capogiro, come se il mondo fosse mutato dalle fondamenta. Ma gli uomini sono anch'essi mutati in realtà. Alessandro Piccolomini che, anni prima, era uno spregiudicato umanista, si raccoglie allora in un fervore di meditazioni sullo sfondo delle quali il problema della critica gli si rivela: Benedetto Varchi si fa anch'egli contemporaneamente pensoso della letteratura e dell'anima: quella vuol rinnovare in Aristotele, questa nel sacerdozio.

Proprio fra quegli anni della seconda metà del cinquecento, s'erger, come fosco castello in mezzo a campagna combattuta, il Concilio di Trento dove gli ambasciatori di tutte le inquiete e contrastanti idealità dell'ora sembrano darsi convegno per una suprema diatriba. Questa non si risolve con una pace, ma con una sfida pei secoli, nella quale anche la letteratura, di cui s'è implicitamente parlato, resta compromessa. Quando il convegno si scioglie, si partono da essa i rappresentanti di due mondi: latinità e germanesimo.

Per quanto ci riguarda, possiamo affermare, senza tema di dir troppo, che i rapporti fra il nascere del problema critico e controriforma e riforma, non erano stati studiati mai.

Ed ecco, a considerare quegli autori movendo di qua, quel mondo di piccoli uomini s'anima di nuova e intensa vita, un palpito di comuni esitanze si trasmette dal ragionare dell'uno a quello dell'altro, e tutto quel moto di idee si svolge in così stretta progressione dialettica che questo solo basta a farvi persuasi d'aver infilata la via maestra.

Ma, proprio a questo punto, lo storico è in dovere di diventare anche un po' più noioso che all'argomento già grave non sembri convenire. Si sa bene che il fermarsi a isolare e, per quant'è possibile, finire, certe figurette secondarie e scolpite come un Robertelli o un Maggi, seguirle in loro angustie dialettiche, studiarle in certi aspetti di loro umanità travagliata da quelle, come si potrebbe ben fare con

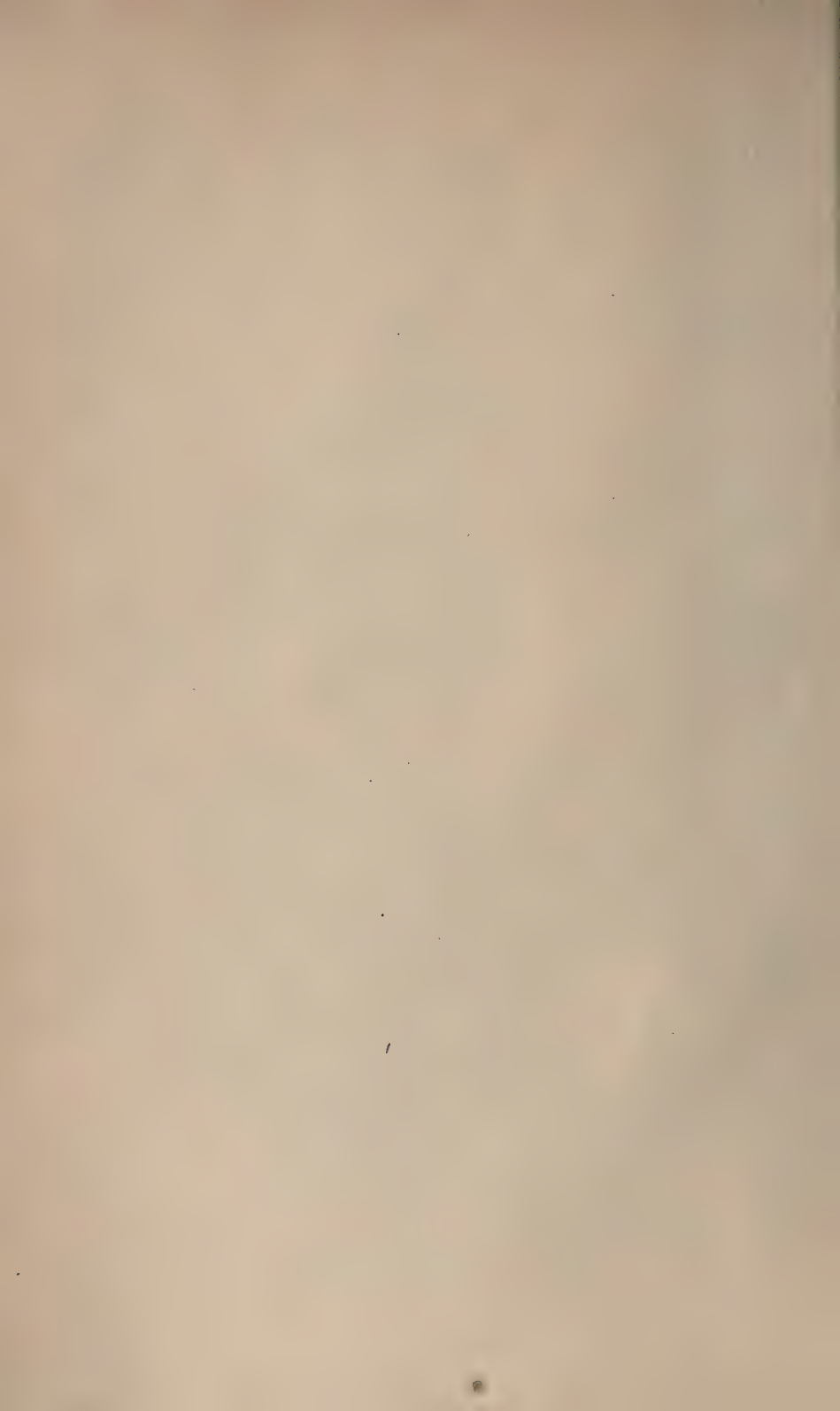
personaggi di grande rilievo, è necessariamente un'umile fatica, massime quando il mezzo ideale si trovi ad essere la filosofia scolastica galvanizzata dal Concilio di Trento. Ma se, poi, da questa paziente ricostruzione, voi sentite che vien fuori davvero la fisionomia di un'età e vi par di capire quello che v'era rimasto oscuro dapprima, allora prendete animo a durare nel vostro sforzo e a farci durare il lettore con la promessa d'un compenso adeguato. Il quale è poi un prolungamento di fatica. Perchè, quando siete arrivati in fondo della prima parte e avete ben inteso che cosa sia questo « italianismo » dal quale, bene o male, prese le mosse tutta la critica moderna, allora vi appare, come apparve a me, necessità inerente alla natura stessa dell'opera, che, se no, resterebbe monca e povera di significato, vedere come questo primo tormentato nucleo di pensiero critico fosse elaborato nel mondo della riforma, che conduce a Lessing e al romanticismo tedesco, in quello latino di Cartesio, che conduce al nostro romanticismo.


Per arrivare a ciò era necessario decidersi a studiare questi piccoli uomini nel loro ambiente storico senza prevenzioni e senza fretta. Questo io credo d'aver fatto con una lettura scrupolosissima dei documenti letterari che ci rimangono.

Aggiungere al libro una bibliografia, specie dopo l'ultima del Trabalza, mi parrebbe superfluo: ma, poichè, per la natura stessa dell'opera, sovente m'avviene di trovare interesse in scritti che possono non essere ricordati altrove, io ho sempre citate a piè pagina le opere di cui parlavo, o alle quali attingevo o pensavo che altri, volendo approfondire quel punto, potesse attingere. Così la mia bibliografia si trova ad essere, nel libro stesso, razionalmente disposta.

Maggio 1919

G. T.





CAPITOLO I.

Umanesimo e controriforma.

SOMMARIO. — **1.** Una data: 1548. Il Concilio di Trento e il primo commento alla Poetica di Aristotele - Perchè il Medio Evo non se ne occupò - Perchè non se n' occupò il rinascimento - Vaghe curiosità critiche di Benvenuto da Imola e di Coluccio Salutati - Il trionfo di Platone - Il Poliziano e la *Ποιητική*. — **2.** Improvviso sorgere del problema critico tra la riforma e la controriforma - Improvviso culto della Poetica come reazione al rinascimento - Desiderio di una scolastica critica parallela alla filosofia scolastica del Medio Evo - La Chiesa prende le parti di Aristotele contro Platone. — **3.** Come si debbano intendere i rapporti fra Chiesa e letteratura - Il Cardinal Sirloto - Schiette e profonde inquietudini del tempo - Sotto l' impulso di queste l' Italia concreta le prime idee critiche moderne dalle quali prendono le mosse tutte le nazioni europee.

In quel progressivo intristire dell' ambiente letterario e civile, che si manifesta già nella prima metà del secolo XVI, procede via via fino agli oscuri fenomeni del secentesimo e del seicento, ed è spesso chiamato, con espressione piena di allusioni, età del Concilio di Trento, una data non molto adoperata nei servigi della storia, ma di molta evidenza, ci si offre come punto di partenza e come compendio dei primi fatti relativi a quel movimento spirituale che ora intendiamo descrivere. Nell' anno 1548, mentre a Roma si lavorava, fra illusioni e dubbi, a preparare e a procrastinare quel Concilio da cui doveva uscire così mutato e contrastante l' aspetto spirituale d' Europa, un giovine udinese, sceso a Firenze con molta dottrina umanistica, offriva a Cosimo de' Medici il primo commento all' « Arte poetica » di Aristotele. L' animo del Robertelli non sospettava - ne siamo certi - che quella sua ambizione erudita, iniziava, per la letteratura, l' età del Concilio di Trento: ma il genio della storia aveva stabilito

così perchè, da quel giorno - proprio da quel giorno - l' « Arte poetica » diventa il canovaccio su cui una gente, preoccupata e offuscata da grandi pensieri e da meschini pregiudizi, tesse le trame d'una scolastica letteraria e si prepara due secoli di decadenza che si chiamerà prima secentesimo e poi Arcadia e avrà fine solo col romanticismo.

Ma perchè dunque il famoso frammento aristotelico che, d'improvviso, veniva in luce come dispensiere unico di sapienza, sicchè non v'è letterato, o poeta, che non professi di conoscerlo e non pretenda di svelarne qualche segreto, e i commenti ad esso si succedono via via, interminabili, monotoni, grevi, perchè l' « Arte poetica » prima di quel tempo, pur fra tanto culto delle cose antiche, era stata lasciata in disparte? Per il Medio Evo la spiegazione è assai facile: non conoscevano il greco: *graecum est, non potest legi*; e della Poetica parafrasata e ingenuamente commentata da Averroé non si ricorda che una versione latina nel 1256 fatta da Ermanno il tedesco. Nessun bisogno si poteva sentire, in quel tempo, di una teorica lavorata su capolavori non conosciuti; nè, d'altra parte, potevano dolersi di tal lacuna gli scolastici la cui sconfinata reverenza al maestro s'appagava volentieri di formule aristoteliche ereditate, senz'obbligo di risalire alle fonti. « *Solent quidem plerique ex duobus vel tribus Aristotelis dictis, dogma integrum fabricare* » dirà il Patrizzi ⁽¹⁾ di lor metodo per rispetto alla filosofia: per rispetto alla poetica avevano già il dogma del poeta *theologus*.

Ma non è affatto inesplicabile neppure il silenzio che su questo libro tenne il Rinascimento, anche dopo che i maestri greci avevano portato dalla patria i modelli ispiratori di esso, anche dopo che gli umanisti nostri s'erano dati a frugare, nella polvere degli archivi, i dimenticati manoscritti tra i quali affiorava sovente il cimelio aristotelico. E l'apersero, lo lessero, lo ricopiarono, anche: ma lo riposero, poi, tra la polvere, come un importuno stonato e pericoloso. È tanta la distanza che separa lo stato d'animo degli umanisti da quello della Poetica d'Aristotile (almeno come fu poi intesa tra noi, e quale entrò nella formazione delle nostre prime idee critiche) che non un naturale progresso del rinascimento poteva condurci a familiarizzare con quella, ma piuttosto, se mai, una rivoluzione: la quale avvenne veramente nel periodo del Concilio di Trento. Questo principio mi

(1) Cfr. RENAN: *Averroés et l'Averroïsme* (Paris 1861) p. 385.

par fondamentale per la intelligenza della storia della critica italiana e di quella europea.

L'ammirazione quasi fanatica del rinascimento per l'antichità fece bensì abbattere o dimenticare il vecchio concetto del poeta teologo, ma non arrivò a sostituirvene alcun altro. Quell'appassionato entusiasmo, che, per sua natura, non può mai arrivare all'analisi e al giudizio critico, si risolse anche allora in una sconfinata ammirazione del particolare, cioè della forma, e in un dispregio notevole del recente passato. È facile concludere che, per questi uomini, un vero problema critico non ci fu ⁽¹⁾ e invano si cercherebbe di concretare qualche pensiero complesso e preciso da ciò che resta di Giambattista Pio e Filippo Beroaldo, di Ermolao Barbaro e di Scipione Fortiguerra, di Codro Urseo e di Agnolo Poliziano. Quanto a certi più intimi aspetti del loro modo di considerer la poesia, ci verrà spontaneo di riconoscerli e accennarli via via, quasi sempre per ragion di contrasto, paragonandoli con quelli dei loro tardi successori cinquecenteschi. Chi poi voglia considerare come veri successori di quelli piuttosto i grandi ribelli dell'ultimo cinquecento, come il Bruno e il Campanella, deve riferirsi non a idee concrete che questi abbiano ereditato dai padri, ma a quel generico sentimento di libertà ch'essi si trovarono a provare e iniziare per i primi vincendo la soggezione del Medio Evo. L'essenza dell'umanesimo, dai suoi primordi fino alla morte dell'Ariosto, è gioia di liberazione dagli impacci d'un mondo defunto e quell'oblio che significa, ripetiamo la vecchia parola, divorzio fra l'arte e la vita. Ma ne avevano bisogno per accogliere e assimilare quel reduce spirito antico, sicchè i non sopiti dubbi sulle finalità e l'essenza dell'arte venivano facilmente acquetati con le immaginose affermazioni che la poesia è d'origine divina, è simbolo e velame di sapienza: alle quali non corrispondeva poi nessun principio se non l'entusiasmo schietto ma vago e la conseguente rinuncia ad accettare e porre il problema.

In quel ribasso della scolastica, fra gli intellettuali laici, i Greci giungono a Firenze portando con sè la questione se più convenga al cristianesimo Platone o Aristotele; e le università nostre si dichiarano per l'uno o per l'altro: Firenze è platonica, Padova aristotelica;

(1) Si vedano ad ogni modo le sottili osservazioni del « VOSSLER: *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* » (Berlin 1900).

ma gli umanisti, allora, sembrano non sospettare che una tal questione li potrà riguardare un giorno assai da vicino. E non solo sfuggiva loro il problema massimo dei rapporti fra letteratura e morale, tanto più che l'uso e il culto di lingue morte, ignote alla maggioranza, li poteva ripersuadere del distacco fra arte e vita: ma neppure le questioni formali e tecniche un po' complesse riuscivano a prender figura in quella loro estatica ammirazione della bellezza antica in cui la venustà della forma e la serenità del pensiero parevano occupar soli lo sforzo dell'intelletto. Altro che Poetica d'Aristotele! Eppure lo sapevano che c'era e che vi si trattava della poesia con profondità. Vedete un piccolo e isolato episodio. Quando un pensoso uomo, d'animo fra l'antico e il moderno, come Benvenuto da Imola, si pensò di precludere al suo commento alla Divina Commedia, con un prologo che si sforzasse di vedere un po' addentro che cos'era in sostanza l'alta tragedia di Dante, sapete che fece? Solo solo venne a consultare l'unica parafrasi della Poetica aristotelica che ci fosse, quella di Averroé e s'attenne all'ingenua interpretazione del filosofo arabo (1) che, ignaro del teatro greco, aveva assegnato alla tragedia il fine di lodare e di biasimare, come se le parole del filosofo andassero intese così.

Ma gli umanisti non provavano di questi bisogni: il loro quasi mistico entusiasmo non arrivava neppure a quel tanto di rielaborazione critica necessario per cercare di riprodurre o imitare le opere degli antichi: e se qualche minore tentò ingenui ricalchi della commedia classica e del Teatro di Seneca, nessuno osò far ciò coi tragici greci. Il loro stato d'animo, a questo proposito, può essere rappresentato dal più vero umanista fra gli umanisti, Coluccio Salutati, coetaneo di Benvenuto.

Ripensate al bellissimo fatterello raccontato in una sua lettera (2). Una notte egli si trova desto con questo improvviso pensiero: che, alla fine, anch'egli avrebbe potuto scrivere un poema epico come gli antichi. Detto fatto, considerando « *quam aride pugnam Thessalonicam Lucanus adnotasset* », pensa di mettersi all'opera. Veramente s'accorge che, lì per lì, gli manca, fra l'altro, l'argomento. Ma cre-

(1) BENVENUTUS DE IMOLA: *Commentum super Dantis Aldigherii Comoediam* (Barbera, Firenze 1887) p. 8.

(2) COLUCCIO SALUTATI: *Epistolario a cura di F. Novati* (Istituto Storico Italiano. Fonti per la storia d'Italia). V. III, l. 6°, p. 58.

dete che questo gli sembri grave impaccio? No: qualunque argomento sarebbe stato buono, purchè egli avesse saputo « *adnotare* » e allettare con la forma il gusto del pubblico. Dei vasti ed oscuri congegni – e fini – del poema epico, Coluccio non vede che l'« *adnotare* »: e tosto si sarebbe messo all'opera, ci assicura, se, per sua fortuna, non si fosse fatto a considerare quante noie avevano avuto gli antichi, per esempio Ovidio, dallo scriver poemi, quanto fosse incauto mutare la serenità del lettore con l'inquietudine dell'autore, quanto fosse savio godersi in pace la lettura degli antichi poemi concessi da Dio alla sua generazione, e non pensare a farne di nuovi.

E così fece.

Un poema epico! E la storia, per tacer d'altro? E quei rapporti fra storia e poesia che, sul finire del rinascimento, turberanno di tanti scrupoli il cuore dei poeti e dei letterati? Non una parola di tutto ciò.

Certo quel vago Platonismo ficiniano pareva fatto apposta per tener lontane più stringenti domande intorno all'essenza dell'arte che un sopravvivere dello schematismo scolastico non avrebbe potuto lasciare senza una qualche risposta.

Dal Petrarca in poi la poesia si viene a mano a mano staccando dalla vita e ispirando a un culto della bellezza che non ha con la vita se non le relazioni di un sogno. Nessuno pensa a domandarsi che rapporti ci siano fra il progressivo peggiorare dei costumi e la letteratura, o se questa possa venire adoperata in vantaggio di quelli, sicchè, in così aperta scissione fra ideale e reale, il Pulci guarda ironico dal suo spensierato realismo plebeo, l'irraggiungibile idealità ficiniana, e il Ficino vede appena, dalla sua altezza, le lontane « *fabellae Pulcianae* » (1). Non è dunque meraviglia che uomini anche pii, i quali, magari, in altra sede, diffondevano con fervore principi di morale e di religione, applaudissero poi, senza scrupolo, in letteratura, forme non caste di poesia o certe beffarde uscite ariostesche come quella famosa:

fu il vincer sempre mai laudabil cosa,
vincasi o per fortuna o per ingegno.

Forse a chi avesse loro opposto: « Non vi pare che possa riuscir

(1) DELLA TORRE: *Storia dell'Accademia Platonica*, p. 828 (Firenze, Carnesecchi 1902).

pernicioso al lettore questo abbellirgli con la poesia l'errore e la colpa, questo rappresentargli vittoriosi gli iniqui?» essi avrebbero creduto di rispondere a sufficienza con l'antico «*lasciva est nobis lingua, sed vita proba*».

Qualcuno avrebbe potuto anche dire al Poliziano: «Se dunque l'arte dei Toscani più non ti piace, torna veramente alle forme degli antichi che tu adori! Ma sai tu che cosa sia un poema epico? Che cosa sia una tragedia? E su che cosa l'una e l'altra si reggano?» E allora il grande umanista sarebbe rimasto forse interdetto e avrebbe ripensato a quel suo poema epico interrottosi quasi da sè, press'a poco come il sogno di Coluccio.

Questi due episodi avvicinano strettamente le figure dei due umanisti, e il sogno di Coluccio appare il commento migliore all'interruzione delle «Stanze». Anche il Poliziano s'era accinto a scrivere un poema epico quasi sbadatamente, in un improvviso rifiorire di luminosi fantasmi antichi, come se tutto il segreto dell'arte stesse nell'«*adnotare*». Ma tosto che il primo volo di fantasmi si fu spiegato, il sogno epico svanì, com'era svanito in sul nascere quello di Coluccio. E forse il Poliziano avrebbe risposto al suo mefistofelico oppositore: «Io molto amo e quasi adoro veramente gli antichi, ma ciò che tu dici ignoro e quasi non oso indagare. Vedi? Quando la bellezza di qualche antica favola mi seduce, io non oso appressarmi ai congegni dell'antica tragedia che Sofocle conobbe, ma cerco più da presso a me, nell'umile sacra rappresentazione, la forma facile e piana di cui, per esempio, vesto, come posso il mitico dolore di Orfeo». Cotal discorso del mefistofelico oppositore non è del resto immagine retorica pura, ma ci è suggerito da uno di quei particolari minimi e indimenticabili in cui la storia adombra sovente le sue confidenze più profonde. Perchè, un giorno, il Poliziano si trovò veramente a faccia a faccia col suo Mefistofele tra i plutei d'una biblioteca: e ne sostenne curiosamente lo sguardo; ma si ritrasse in tempo per non rimanerne offuscato. Il suo Mefistofele fu l'«Arte poetica» di Aristotele. Ci racconta il Robertelli che, quand'egli s'accinse all'alta impresa di ripulire «*ex maculis*» l'opera inesplorata e quasi sepolta, s'imbattè, con sua meraviglia, in due copie manoscritte, che dovevano essere tutte e due di mano del Poliziano. L'una era certo sua, l'altra, che pareva di parecchi anni anteriore, quasi per certo. «E chi altri - si chiede il Robertelli - poteva essersi accinto a quella fatica se non il Poliziano, *vir mehercule cum antiquis conferen-*

dus?» (1). Dunque l'infaticato esploratore della bellezza antica aveva pur voluto riconoscere il codice critico di quella, ci s'era fermato su, c'era tornato su a distanza di anni, l'aveva anche trascritto. Ma non ne aveva fatto nulla; l'aveva riposto senza impararne motto, senza lasciarne cenno nell'opera sua e, quasi, senza volersene ricordare. C'era forse perfino del dispetto nel Poliziano che risepelliva tra le vecchie carte la sua fatica: c'era il medesimo stato d'animo che un dimenticato poeta moderno rappresentò nel marito di Monna del Giocondo il giorno in cui Leonardo gli presentò il ritratto della moglie dall'ambiguo sorriso. Ricordate la graziosa lirica del Panzacchi? Il sereno mercante tutto inteso ai « bei gigliati d'oro », amava con fiduciosa effusione la sua donna dalla fresca bellezza e non aveva angustie nel cuore. Ma un bel giorno Leonardo, il primo verista, le fa, alla sua maniera, un ritratto, e svela sul volto di lei certo ambiguo sorriso che fa intravedere a Francesco del Giocondo tutto un misterioso intimo inafferrato in quella sua donna che egli credeva di possedere completamente. Sotto l'impressione di quel ritratto, gli parve che la Gioconda gli sfuggisse; se la prese un poco col pittore, da cui forse, prima, aveva sollecitato il lavoro,

fece col capo un cenno di scontento
e il ritratto rimase al suo pittore (2).

Anche il Poliziano era innamorato dell'antica poesia e l'amava quasi con l'istessa effusione serena del mercante fiorentino per la sua donna: forse anch'egli era venuto a guardar la poesia nello specchio della poetica aristotelica, con l'istessa ingenuità con cui l'altro era andato a guardare il ritratto. Ma, ora, quello specchio gli svelava tutto un mistero di inafferrabili intimità e di difficoltà insospettate.

Fece col capo un cenno di scontento

e rinasce la Poetica tra le carte della biblioteca medicea. Così il legislatore del rinascimento rimase, se mai, Orazio, bonario legislatore, alieno dall'impicciarsi con la filosofia e dal porre troppo categoriche questioni, così accomodante che il solo suo verso un po' rigido:

et prodesse volunt et delectare poetæ

(1) ROBERTELLI: *Commento Pref.* (edizione cit. cap. Robertelli).

(2) PANZACCHI: *Poesie*. Zanichelli, Bologna 1908, p. 543.

si poteva leggere benissimo, con rispetto della metrica e del buon senso :

aut prodesse volunt aut delectare poetae.

Ma, quando, sotto l'inquisizion di Lutero, un improvviso fervore di responsabilità occupò il pensiero latino nelle sue manifestazioni molteplici, anche la letteratura si sottopose a quell'universale esame di coscienza. Il primo impulso al concretarsi d'un problema critico nel cinquecento, venne da un problema morale, dopo del quale presero forma tutte le altre questioni più strettamente letterarie. Allora la poesia cercò di chiarire le sue origini, i suoi fini, i suoi rapporti con quella corruzione del mondo di cui la rivolta luterana aveva dato rapida e pungente consapevolezza : e così, sotto l'assillo di questi nuovi bisogni spirituali, col favor della Chiesa che prendeva decisamente le parti di Aristotele contro Platone, non ultimo responsabile della decadenza della scolastica tra i dotti, l'« *Arte poetica* » venne fra le mani degli umanisti quasi da sè sola, s'accordò alle nuove inquietudini, e le informò. È fenomeno rarissimo la rapidità con cui si concretò allora il problema critico : un decennio mutò l'aspetto della letteratura. Vedete per esempio : nel 1547 un problema critico che ci tiri fuori dalle idee generali del rinascimento non esiste ancora : nel 1557 c'è già tutto un sistema di concezioni e di opere che sembrano nate dal nulla, tanto sono nuove e diverse, nella sostanza, da quelle di pochi anni prima.

Bisogna insistere su questa analogia fra il costituirsi della filosofia scolastica medievale intorno all'*opus* aristotelico e il costituirsi di questa tardiva e alquanto morbosa scolastica letteraria intorno alla *Poetica* proprio quando cominciava per Aristotele, in filosofia, una clamorosa decadenza. Proprio allora, per usar la frase d'uno straniero, mirabilmente versato, per esser tale, nella vecchia storia di casa nostra, « la dottrina di Aristotele ascende allo stesso grado di autorità del dogma cattolico » (1). Pare che i nostri scrittori s'accorgessero d'improvviso che l'*opus* scolastico era rimasto monco, per rispetto alla letteratura, e che, in quella repentina reazione al rinascimento, s'accingessero a completarlo con fretta un po' inquieta, prima che i tempi nuovi portassero via tutto il sistema. Ma, se si vuol insistere

(1) Il SPINGARN : *La critica letteraria nel rinascimento* (Bari, Laterza 1905).

nel paragone, la differenza essenziale fra l'uno e l'altro fatto, è quella che già abbiamo indicata: si è che, mentre Dante, per esempio, si poteva muovere libero e creatore pur nell'orbita scolastica, sicchè al suo tomismo non sono estranei elementi di avicennismo, averroismo, agostinismo, di tante correnti della mistica medievale; in quest'ultimo suo trionfo, invece, Aristotele diventa inesorabile e duro con l'assillo delle sue formule aguzzate da una sagace indagine filologica. Così, alle vecchie rivalità grammaticali, s'aggiungono a rinfocolare le gelosie umanistiche, quelle della filosofia e della morale. Non sono più i feroci umanisti del 400 - osserva il Dejob: ⁽¹⁾ - luccichio di pugnali balena tuttavia non di raro fra l'una e l'altra interpretazione d'un rigo della Poetica, sicchè questo nascente fosco edificio ideale viene cementato anch'esso da quel sangue umanista che un secolo prima si versava piuttosto per la conquista d'un manoscritto o l'interpretazione di un verbo.

A favorire questa palingenesi d'Aristotele, c'era, dicemmo, il risveglio della Chiesa come forza politica, la quale, turbata dagli effetti dell'umanesimo, si volgeva ad esso con animo sospettoso e mutato, considerava quanto peggio del vecchio Stagirita si fosse accordato con la religione il nuovo Platone e, conservatrice per eccellenza, mirava piuttosto a richiamare in vita il passato che a rinnovarsi e a rinnovare. Questo solo spiega la tenace e assidua guerra che vien mossa in questo tempo a Platone, dopo i suoi trionfi fiorentini dell'accademia quattrocentesca: ed è, tal guerra, luminoso segno dei tempi, perchè ispirata non da un'effettiva sostanza di pensiero avverso alla fede, ma, si direbbe, da una specie di pregiudiziosa antipatia.

Mi soccorre una peregrina citazione. Alcuni anni fa, quando infierivano le polemiche sul modernismo, uno scrittore gesuita intransigente, trovandosi a rievocare, di passata, questo periodo del rinascimento trovò modo di sbizzare il paragone seguente: « La filosofia dei neoplatonici era la filosofia moderna di quel tempo » ⁽²⁾. Il paragone, certo, è tirato, ma, intanto, da un competente fu fatto. Basti un solo episodio riferito dal Dejob. Nel 1574 il Mureto, umanista largo d'idee, ma devotissimo, incomincia un suo corso su Platone alternato con uno su

⁽¹⁾ CHARLES DEJOB: *Un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI siècle* (ed. Thorin 1881).

⁽²⁾ Padre RAIMONDO RUIZ: *Il modernismo religioso*. Conferenze (Torino 1911) p. 15.

Cicerone e basta conoscere un poco il Mureto, per pensare che il primo autore non l'avrebbe tratto a conclusioni molto più difficili che il secondo. Ma il nome solo di Platone dava noia. E tosto giunge al lettore l'ordine di troncare il corso su questo e di continuare invece a suo bell'agio l'altro su Cicerone. Parlasse di Giovenale, di Tacito, di Seneca, ma non parlasse di Platone! Perchè? Per la stessa ragione per cui, invece, le edizioni di Aristotele, belle o brutte, con o senza commento, si succedono l'una all'altra come fossero un contravveleno o un talismano.

Ne apro a caso una del milleseicentocinque, nuda e senza commento. — Perchè — mi chiedo — l'editore ne ha sentito il bisogno? Trovo la risposta nella breve prefazione: « per combattere i perfidi filosofi di Germania ». E la Poetica ne beneficiava.

Ma, prima di andar oltre, bisogna intenderci anche su ciò per evitar di confondere la storia di questo svolgimento spirituale con quella dei suoi indizi esteriori, la causa con gli effetti; per non ridare luogo alle vecchie, affrettate, sempliciste conclusioni del Settembrini: « Il falso della forma nasce dal falso della coscienza . . . il buon gusto fu falsato da quelli stessi che avevano falsata la coscienza, dai gesuiti; e però quella maniera che si chiama marinismo si deve chiamar secentismo » (1).

Nessuno pensa certo di negare gli influssi della controriforma sulla letteratura e un'aperta vigilanza di quella su questa: e se una storia documentata di tali rapporti non è stata ancora messa insieme con rigore di metodo (che non sarebbe impresa facile e breve) molto di essa si può comodamente raccogliere da opuscoli e libri che a tal materia si riferiscono.

Sono questi i giorni in cui la vaga e, in certo senso, sentimentale inquisizione del Medio Evo si schematizza nella logica burocrazia della Congregazione del Santo Uffizio che il 21 Luglio 1542 s'istituiva su proposta del Cardinal Carafa (futuro Paolo IV). Di lì il pensiero religioso ufficiale giudica, vaglia, indirizza; ed uno degli Uffici della Congregazione è assegnato alla corrispondenza coi letterati. E se, sulla scorta dei manoscritti, che oggi è permesso di consultare negli Archivi Vaticani, varchiamo la soglia di quel tale Uf-

(1) SETTEMBRINI: *Lezioni di letteratura italiana*, t. II, cap. LXIII.

fizio, vi troviamo, vive, vigilanti, operanti, certe rappresentative, grandi figure di Cardinali, ai cui piedi talora l'inquietudine del secolo rifluisce e si aggira come una povera acqua cosparsa di cose morte, intorno a marmorei Nettuni. Spicca fra gli altri, infrangibile e pur dolce nel suo convinto rigore, il Cardinal Sirleto, mistico volto di calabrese, cui la purezza degli intendimenti concilia una simpatia, un'ammirazione, un interesse più forti d'ogni malignità e d'ogni pregiudizio. Egli è il confessore d'Italia: «e non solo d'Italia - osserva il Dejob -⁽¹⁾. Da tutti i punti del mondo cattolico i sapienti gli propongono i loro dubbi, implorano il suo consiglio, testimoniano, coi loro ringraziamenti, non solo della sua scienza, ma anche della sua compiacenza».

Vale la pena di ricordare qualcuna delle molte e interessanti notizie che il Dejob ha ricavato aprendo nella Biblioteca Vaticana (fondo Regina di Svezia) una sola busta⁽²⁾. Vi si scoprono in ginocchio davanti al Cardinale non solo gli innumerevoli famosi per la loro pietà, ma anche uomini quali il Sigonio che oggi ci appare come uno degli spiriti meno impacciati del tempo suo.

E mentre il Sigonio gli chiede come debba regolarsi con una notizia poco canonica da lui scoperta intorno a S. Pancrazio, il Vettori, che vorrebbe procurare un'edizione espurgata del Boccaccio, si rivolge perciò al Cardinale medesimo che aveva raccolto note innumerevoli non solo sul Boccaccio, ma su tutti gli autori sacri e profani per tenerle a disposizione dei dotti. Ed era, il Sirleto, nobilissimo mecenate, nè chiedeva, in compenso dei largiti favori, apologie o carmi o marmi, come i suoi colleghi del braccio secolare, ma pietà di tal natura quale si manifesta per esempio in questa lettera d'un umanista di Bevagna: Alfonso Ceccarelli, il quale così conchiudeva la richiesta d'un difficile favore: «... io gli prometto, se ho da vivere, come spero, palesare al mondo gran cose, e donerò a S. V. Ill.ma, oltre questi libri che gli darò adesso, altri libri che ho a casa, fra li quali ne sarà uno che vale un thesoro in favore della S. Sede Apostolica»⁽³⁾. E un altro non gli scriveva d'essere riuscito a così disporre in non molti volumi tutta la sacra theologia «in modo che

(1) DEJOB: *De l'influence de la Controriforme sur la litterature et les beaux arts* (1884, p. 21).

(2) DEJOB: *Un professeur*, già cit., p. 239.

(3) Op. cit., p. 478.

alcuno più per l'avvenire non avesse nè a scriverne, nè quasi a parlarne? ».

Ma non occorre por mano alle buste Vaticane o fermarsi al Sirleto per riconoscere questi assidui contatti della potestà ecclesiastica e del pensiero laico: basta leggere le lettere del Cardinal Baronio e del Cardinal Bellarmino, le due stelle della lotta contro il protestantesimo, o le tante corrispondenze degli umanisti; basta consultare gli archivi delle facoltà italiane dove questa vigilanza dell'autorità religiosa sulla scienza laica è documentata. Gli archivi di Padova, per esempio, e quello relativo dei Frari, a Venezia, attestano gli sforzi del più liberale fra gli Stati italiani d'allora - Venezia - per tutelare quella sua rispettosa e classica libertà di pensiero che fu pegno della sua libertà civile: mostrano quanto fosse temuto nelle università, per rispetto alla religione, il contagio dei vaganti studenti d'Alemagna (1). Quanto più s'accentua, col passar degli anni, l'abisso dischiuso dal Concilio di Trento fra latinità e germanesimo, tanto più si rivela, quasi in ogni forma di pensiero e di coltura, una sostanziale diversità di fondamenti ideali cui la religione non è estranea. Ma dall' avere largamente riconosciuto tutto ciò sarebbe ingenuo assai conchiudere - come fu fatto talora nei tempi andati - considerando tutto quel movimento di idee chiamato, nella sua generalità, reazione cattolica, come il sovrapporsi al pensiero di una forza estranea, autonoma e indipendente da esso, adoperando quei documenti di vita esteriore che abbiamo indicati, per negare ai problemi del tempo svolgimento e vita, riservando tutto l'interesse nostro agli oppositori ed alle vittime, lo Zanetti, il Carnesecchi, il Bruno, il Paleari, accettando alla lettera la fiera sentenza di quest'ultimo: « una spada è sospesa sulla testa di chi pensa ». Sarebbe, ripetiamolo, un confondere cause ed effetti. Il pensiero è sempre libero e quegli inquisitori che noi siam tratti a rappresentare come sviatori e corruttori di esso, non furono, in realtà, se non idoli creati dal pensiero stesso sotto l'impulso di moventi ideali eterni, e in quel punto, prepotenti: idoli, ai quali, disgraziatamente, la reazione cattolica (la quale non vuol dire certo religione) pose il suggello della sua contingente autorità, sicchè lo spirito finì quasi col costituirsi a loro come vinto e smarrito nel

(1) Cfr. in BRUGI: *Per la storia della giurisprudenza e delle università italiane* (Unione Tip. Ed. Torinese 1914) al cap. « Gli scolari nello studio di Padova nel 500 », p. 122 e seg.

suo sforzo. Del resto, per quanto riguarda la critica letteraria, tutto questo si può esprimere in forma assai piana ed evidente, ripetendo la legittima conclusione cui venne per esempio il Dejob, dopo letta molta corrispondenza di umanisti con ecclesiastici rappresentanti del pensiero ufficiale. « Possiamo bensì – egli dice – trovare delle confidenze piccanti sulle istruzioni cui dovevano conformarsi, ma non possiamo sospettare ipocrisia sotto quella lor sommissione » (1). In realtà, la conoscenza del mezzo storico in cui si costituirono le prime nuove teorie di critica letteraria, dovrebbe non scemare il nostro interesse per queste, ma accrescerlo: e accrescere, insieme, il desiderio di scervere l'artificioso dallo spontaneo, il contingente dall'eterno.

Anzitutto in quel senso d'insoddisfazione, che la poesia cominciò a dare sulla metà del 500, come noia del rinascimento e nostalgia del Medio Evo, dopo due secoli di contrario sentire – quel senso da cui prese vigore come prevalente forma letteraria la critica – c'era appunto la coscienza del divorzio avvenuto fra arte e vita dopo la perduta sintesi medievale; e la volontà, o velleità, di rinnovare in qualche modo quella sintesi, sotto l'impulso d'aspirazioni che il rinascimento aveva intiepidite e quasi spente. E come quel complesso stato d'animo non poté esprimersi e trionfare in poesia, quasi unico e fedele e penoso documento di esso, è la critica, la quale, tentando di riporre l'arte sotto una luce di eternità, viene a scontrarsi naturalmente coi massimi problemi del pensiero e quindi con quello religioso. E non importa che in quell'atmosfera satura di diatribe dialettiche, e povera di luce poetica e di grandi ingegni, il pensiero critico si sviasse fino al paradossale e all'assurdo e a una concezione della poesia che è la negazione di essa. Poichè l'impulso ideale era sincero e grande, ci doveva pure essere in quell'assurdo qualche germe vitale.

Insomma l'Italia in quel fosco tramonto del suo primato, è ancora, per l'ultima volta, la prima a concretare il problema critico dell'arte, quasi a conclusione della sua opera e ad epilogo della sua gloria precorritrice. Formulato in quel modo paradossale, essa lo consegna, insieme col tesoro della cultura umanistica, a tutto il mondo: alla Spagna, alla Francia, alla Germania, all'Inghilterra. le quali, modificando e reagendo, ma prendendo le mosse di lì, elaborano le nuove concezioni che si possono chiamar nazionali. E l'Italia, dive-

(1) DEJOB: *De l'influence* già cit. p. 40.

nuta da ispiratrice ispirata, parecchio tempo dopo ritroverà distrigato il viluppo in cui s'era come impigliata, per opera della sua grande affine la Francia, la quale, avendo sceverato da molta scoria sofistica quello che c'era di buono e di vitale, nell'eredità degli Italiani, si ritroverà presto a fianco, spontaneamente, l'Italia. E l'una e l'altra si accosteranno al romanticismo, quasi in uno stato d'animo istesso.

Quindi, chi non cerchi d'intendere e distinguere in che cosa consistette il costituirsi del problema critico in Italia, fra la metà del cinquecento ed i primi decenni del seicento, è facile che gli sfugga non solo, per quanto riguarda le cose nostre, la formazione del secentismo, ma, di più, qualche ragione fondamentale della teoria pseudo-classicista francese, della stessa rivoluzione lessinghiana, del mezzo teorico in cui lavorarono, non senza risentirsene e trarne ispirazione, il massimo Cervantes e il vero araldo del romanticismo, Shakespeare.



CAPITOLO II.

Il Fracastoro.

SOMMARIO. — **1.** Accenni alla *Ποιητική* nella prima metà del cinquecento. Formule aristoteliche: loro scarsa parentela con l'originale - Valore d'una interpolazione nel « Baldus » del Folengo - Interesse di questo periodo di transizione. — **2.** Il Vida critico oraziano: il Trissino e le regole: il Daniello: sua visibile tendenza a inquadrare nelle formule aristoteliche il problema delle finalità morali dell'arte — **3.** Il Fracastoro e il Dialogo De Poetica - Presenta un contrasto tra le nuove timide aspirazioni letterarie e le idee del rinascimento assai conforme alla figura storica del Fracastoro. — **4.** Come non si può parlar più quasi con le stesse parole di filosofia e di poesia, d'arte e di scienza - Come non si può più parlare con la vaghezza accomodante d'un tempo dell'utile e del diletto assegnati alla poesia - O l'uno o l'altro - Critica del rinascimento nelle persone del Sannazzaro e del Pontano - Si cerca di chiarire le loro confusioni e correggere e avvivare le loro vaghe idee con fraintese parole d'Aristotele - Il sorriso del Navagero. Il poeta imita secondo l'universale: cioè soltanto il bene. — **5.** Gravi conseguenze di questa prima correzione aristotelica - Acutissimo presentimento dell'indirizzo che prenderà la poesia - I destini del poema eroico - Oggetto della poesia del rinascimento: la natura: oggetta della poesia moderna: l'uomo - Punto di divisione fra l'una e l'altra: il problema del bene e del male.

Se il primo deliberato commento alla *Ποιητική* è del 1548 - e con esso prende forma quel moto di pensiero critico che, reagendo in parte al rinascimento, si complica e si esaurisce tosto nel secentismo - il cimelio di Aristotele, tuttavia, comincia a destare un qualche interesse quasi esoterico, nella cerchia degli studiosi, fin da qualche decennio innanzi col primo manifestarsi di quelle tendenze alla riflessione critica e, a lor modo, filosofica, che sono l'indizio più certo del mutarsi dei tempi. Non bisogna dimenticare che echi

di espressioni aristoteliche ci potevano essere in qualche orecchio, almeno fino dal 1498 quando l'arditissimo Valla, capriccioso erudito, non solo aveva trascritto al pari del Poliziano, ma aveva pur osato tradurre primo in latino quell'antico frammento. Nel 1536 il Pazzi aveva compiuto, secondo, la fatica medesima, mentre Aldo Manuzio, editore d'avanguardia, dava fuori in quell'anno la prima edizione dell'originale: ma erano, l'una e l'altra versione, puri sfoggi accademici di perizia nel greco, si adattavano molto caute e generiche ai passi di significato per allora indecifrabile e si destinavano al compatimento degli interpreti futuri.

Dal modo come si presentano le prime allusioni alla *Πολιτικὴ* nel Daniello, nel Trissino, nel Fracastoro, nello Speroni, nel Giraldi, e da una vaga dichiarazione di questo rilevata anche dallo Spingarn ⁽¹⁾ (son citazioni monche, con aria di reminiscenze di scuola, frasi staccate dal contesto e alienissime da quello) si ha l'impressione che, essendosi convenuto sulla quasi inesplorabilità di tutto il frammento, alcuni maestri, forse per dare autorità e coerenza ai loro rudimentali precetti ricavati dalla lettura dei classici, ne facessero, a scopo didattico, dei molto ingenui e schematici compendi, con particolare riguardo a certe regole, senza darsi pensiero della ragione che le poteva avere ispirate. Questi primi contatti con Aristotele dai quali si presente come alla cieca il poema regolare Virgiliano - pensiero della generazione futura - meglio che da tutto il resto, sono testimoniati da un indovinello folenghiano che ha tutta l'aria d'una interpolazione. Sulla quale io ebbi la fortuna di fermarmi confrontando l'edizione Toscolana del Baldus (1521) con quella di Vigasio Cocaio (1552) seguita recentemente dal Luzio. Nel canto IX Zanordanus si trova a elogiare l'oratoria di barba Tognazzus, che l'ha preceduto dalla tribuna di un tino, con questi versi:

*. . . o cancer, quantum bene barba Tognazzus
parlavit, parens alter Ciceronus, et ille
grandus Aristotel, cecinit qui carmine docto
scribere clericulis, Trojae qui primus ab oris (2).*

In grammatica questi versi sono assolutamente indecifrabili perchè non c'è barba di filologo maccheronico che possa giustificarne la co-

(1) Op. cit. p. 64.

(2) C. IX, v. 447 (ed. Latorza p. 201).

struzione. Ma su quel che il poeta intendeva dire, press' a poco, è difficile non trovarsi d'accordo. « O canchero! quanto parlò bene barba Tognazzo, parendo un nuovo Cicerone, e quel grande Aristotele che insegnò a cantare (?) col carne dotto (che si propone da scrivere agli scolaretti?) *Trojae qui primus ab oris* ». — Nessun dubbio, insomma, che questa è una beffarda allusione al nuovo metodo con cui si facevano studiare gli scolaretti, ricavando da Aristotele certe regole che portavano al carne dotto, cioè a compitare su Virgilio per imitarlo. Ma quando fu scritta? E da chi?

Nell'edizione Toscolana — la sola vigilata del Folengo — questi versi non ci sono: nè forse ci sarebbero potuto essere. Troppo presto. Compaiono in quella Cipadana del 40 (1) con l'aggiunta d'un altro oscuro verso pure di carattere scolastico: rimangono, senza detto verso, in quella postuma di Vigasio Cocaio del 1552.

Ma di chi sono? Sebbene l'espunger versi mi sia sempre sembrato una sapienza temeraria, questa volta mi ci affido con bastante sicurezza e affermo: i versi citati non sono del Folengo.

Per due ragioni, almeno: la prima che il Folengo è scrittore maccheronico ma non agrammaticale e anarchico come sarebbe in questo caso forse unico; la seconda: che, nella logica del contesto, essi stanno a pigione e son perfino contraddittori con quella. Difatti qui si tratta di descrivere l'oratoria di barba Tognazzo, e il Folengo, naturalmente, lo fa paragonare a un *novello* Cicerone (*parens alter Ciceronus adessum* dice appunto la Toscolana (2)): e sta bene. Ma che c'entra barba Tognazzo oratore col poema epico di Virgilio e con le regole aristoteliche che gli scolaretti imparavano in Aristotele? Assommate l'assurdità grammaticale a quella logica e vedrete se non vi toccherà fermarvi all'idea dell'interpolazione. E allora? Vedete allora singolar valore che questi rozzi versi assumono per la storia del regolarismo aristotelico nei suoi primordi, intorno al 1540. Editore della Cipadana fu il cugino di Teofilo, Francesco Folengo, che s'ebbe consegnato il manoscritto da quello partente per l'eremo nel 1530. L'opera uscì dieci anni dopo durante l'assenza di Teofilo che ci s'interessò sempre, ma di lontano: onde le mende secondo la stessa avvertenza prelimi-

(1) Intorno all'assegnazione di questa data cfr. le ragioni del Luzio (Folengo: *Opere Latine* ed. Laterza 1911, V. II p. 364).

(2) Dove questo episodio è al C. VIII (ed. Amsterdam 1692, p. 145).

nare. La spiegazione di questo passo e della sua presenza mi par proprio che sia d'attribuirlo al cugino editore il quale, mentre s'accingeva alla stampa di quella grande satira del mondo umanistico contemporaneo vedeva far capolino, nel metodo di esso, la novella tendenza scientifico-aristotelica della quale il suo poeta non aveva avuto sentore. Sicchè, a proposito o a sproposito, quasi a colmar una lacuna, pensò di cacciarvi dentro un accenno a quella, conciso come un seguito di appunti e, in nome dello stil maccheronico, sgrammaticato. Furono interpolati dunque fra il 30 e il 40: e son proprio, quelli anonimi versi, la voce della breve età del Fracastoro la quale introduce in questa satira del poema romanzesco, che in realtà era già morto, la satira del poema classico-aristotelico che non era ancor nato.

Ricordo un « *excerptum* » della versione di Averroé fatto da Ermanno il Tedesco (vedete come siam lungi dalla sorgente) e stampato a Venezia nel 1481 ⁽¹⁾; e penso che le ingenuè citazioni aristoteliche con cui il Trissino e lo Speroni giovane cercavano di convalidare i loro primi pensieri critici derivassero del testo di Aristotele per tramiti di questo genere. Per ragioni d'ambiente, di cui parleremo al capitolo V, un tal metodo doveva attecchire meglio che altrove nella scuola padovana alla quale s'informarono del resto il Fracastoro e il Trissino. E non ad altro che a questa prima riduzione della forma classica a regole attinse il Trissino quella sua precorritrice passione della regolarità classica così vuota, in lui, d'intimità, di comprensione, di gusto. Era una specie di espediente didattico con il quale si cercava di accostarsi e far accostare i discepoli ai classici, epici e tragici, con qualche criterio scientifico: onde, nel 1548, il vanto del Robertelli di accingersi a sconvolgere, con il suo commento, la scuola. Per allora, i vari quesiti si trovavano belli e compendiatì in formule di maestri, delle quali una, senza dubbio, doveva essere questa: differenza fra storia e poesia: quella bada al particolare, questa all'universale: interpretazione.

Codesto periodo di vigilia aristotelica che va dai primi decenni del 1500 al 1548, ha un suo particolare interesse, perchè, quell'affermarsi del bisogno critico, di cui il bisbiglio intorno alla *Ποιητική*

(¹) *Aristotelis Rhetorica ex arabico latine reddita interprete alemanno Todesco ecc. Excerptum ex Aristotelis poetica per eundem Ermannum de Averrois Textu* (Filippus Venetus 1481).

era un effetto e un segno, indusse taluni degli ultimi umanisti a cercare di compilare essi quella poetica ragionata che l'età loro non aveva avuto. E, in quello sforzo, si trovarono a dare aspetto sistematico agli incerti sentimenti d' un periodo, di cui essi erano gli ultimi rappresentanti già turbati dalle tendenze e dalle critiche dei tempi che si preparavano. Un di loro, in particolare, il Fracastoro, arrivò a scrivere una poetica in cui par davvero che il rinascimento, nell'atto di cedere il passo a un'altra età, si riassuma e si confessi di fronte a quella: sicchè la possibilità di un raffronto e di un contrasto ci lascia vedere in nitidissimo spicco i caratteri del momento. Chi vuol sapere se il rinascimento ebbe o non ebbe un problema critico, legga la poetica del Fracastoro!

La sua e, in misura assai minore, quelle del Vida, del Trisino, del Daniello, come, del resto i primi moti del cenacolo Speroniano, rappresentano appunto il rinascimento che si fa pensoso di se stesso, e, qua e là, cerca di vagliarsi alla prova di certe isolate espressioni aristoteliche che già suonano strane e aspre agli orecchi di molti umanisti.

In Girolamo Vida, quello che ci interessa quasi unicamente è il fatto ch' egli abbia sentito il desiderio di scrivere un organico trattato di poetica e l'abbia scritto in realtà. Quanto al trattato, il suo autore era ancor troppo uomo del rinascimento (l'opera fu pubblicata nel 1527 ⁽¹⁾ e fu scritta anche prima) è troppo meritevole della lode ricevuta dall'Ariosto (« d'alta, feconda inesauribil vena ») per riuscire altro che un lussuoso e mirabile sfoggio di eleganze latine intorno ai luoghi comuni che hanno per oggetto questioni piuttosto generali di forma. Il Vida, insomma, lavora sulla falsariga di Orazio (« più euritmica di quella di Orazio » chiamò la sua trattazione lo Scaligero) e cerca di ridurre le idee degli umanisti a quelle del facile legislatore latino. Sulla scorta di questo, sfiora i problemi complessivi dell'arte poetica con le frasi fatte di lui, cioè non li tocca; come quando ripete il famoso « *delectare et prodesse* » e tira via. Certo, già allora, qualcuno avrebbe desiderato di più dal Vida e il Berni che, forse, fastidiva di buonora i nascenti filosofi della lettera-

(¹) VIDA: *De Arte Poetica* (1527).

tura, lo rimeritava della sua critica spensieratezza con una lode punto accademica ma più espressiva che una definizione (1).

Nè si può dir nulla di più profondo, intorno ai primi quattro libri della poetica del Trissino pubblicati nel 1529 (2). Nessuna traccia di discussioni aristoteliche, se si tolga quella passione di cercar regole in questioni di grammatica e di tecnica che fa di lui un così poco interessante precursore del più pedestre aristotelesimo. Per questa via, con molta spontaneità, egli accenna che, per imitare Omero, si deve togliere l'argomento dalla storia alla maniera di quello: idea che allo Schlegel parve originalità e al Manzoni incapacità critica e alla quale egli dovette, ad ogni modo, la disinvoltura, non più raggiunta di poi, con la quale si mise a imitare le forme classiche. Ma di ciò si parlerà di proposito col Tasso.

Col Daniello la nostra attenzione si fa interesse. In generale i suoi argomenti non sono diversi da quelli del Vida: ci sono espressioni stile rinascimento puro, ma solo un lettore superficiale, come osservò il Saintsbury (3), può non accorgersi che egli ha avuto tra mano qualche frammento della Ποητική. C'è qualcosa di più del rinascimento: c'è che il suo umanistico amore della forma e della bellezza non è senza esitazioni e sospetti. Il trattato è già del 1536, l'anno della versione del Pazzi: il Daniello è uomo di fede e le preoccupazioni della Chiesa sono cominciate da parecchio. Ora egli riconosce che, fra imitare e insegnare, c'è contraddizione evidente, ma non è disposto a eliminare come accessorio il secondo attributo. E si trae d'impaccio con argomenti del rinascimento intinti nell'acqua santa del Medio Evo e riformati dalle limitazioni di una convenienza molto moderna. Dice che, in fondo, la poesia anticamente « filosofia si disse » (4) (argomento retorico degli umanisti) e che, poichè essa « deve insegnare e dilettrar parimente » (5) (versione moralistica di Orazio) il poeta deve essere un po' filosofo: ossia, senza essere « perfetto Theologo et Filosofo » avere almeno i principi della « sopra-naturale, naturale et morale filosofia » (6), imitare di preferenza le cose buone e non dare scan-

(1) BERNI: *Capitolo in lode di Gradasso* (Formiggini 1915) p. 56.

(2) TRISSINO: *La Poetica* (Vicenza 1529).

(3) SAINTSBURY: *A history of criticism* V. II, p. 43 (Edimburg e Londra 1900-904).

(4) BERNARDO DANIELLO: *Della Poetica* (Venezia 1536) p. 21.

(5) Id. p. 25. (6) p. 27.

dalo quando la limitazione tenda a sdruciolare nel male, ma mitigarla con qualche senso allegorico (argomento di sapore medievale e di ispirazione modernissima).

Ma importa notare che egli, su certe parole della « Poetica » ha indubbiamente meditato. Non ha capito nulla del loro valore originario, ma l'ha colpito un punto - uno dei centri nervosi del libro da cui raggerà per mezzo secolo tanto lavoro di pensiero - : ha sentito che, lì sotto, c'era una questione inevitabile e, senz'altro, ha cercato di chiarirla e di risolverla con una parafrasi falsificatrice e ingenua che io riferisco qui senza commenti, tanti ci toccherà di farne, a questo proposito, nel seguito del libro. « Similmente avere si dee riguardo che la favola della tragedia sia dirittamente composta. E per essere la tragedia imitatrice delle più terribili o miserabili cose, non lecito parmi che in essa si debbano introdurre uomini giusti e virtuosi, in viziosi ed ingiusti per avversità della fortuna cangiati: cosa piuttosto scelerata che misera e spaventevole » (1).

Ecco un'ultima pennellata alla figura del Daniello, primo rappresentante del rinascimento che si esaurisce in un amore della forma puramente retorico, mentre gli influssi della contro-riforma, anzichè risanguarlo di ispirazioni più profonde, ne favoriscono il processo di decomposizione verso il secentismo. Il Daniello si duole che Dante abbia usata la parola « bordello », parola « disonesta », e loda invece come degne di molto uso le parole sonanti « tromba - splendore - onde » (2).

Ma colui che veramente intuì ed espresse lo spirito del suo tempo di transizione, e, in uno scritto teorico, osò indicare che cosa si preparasse ad essere la poesia, con evidenza che gli merita attenzione singolarissima, fu un umanista veronese, non massimo ingegno forse, ma genialissimo spirito, e tra gli estremi rappresentanti del rinascimento come sintesi di dottrina e d'arte e universalità di sapere, di cui fu espressione massima Leonardo e che ormai si perde in quel divergere di scienza e letteratura davanti alle quali, fra non molti anni, si sentirà pur egli diviso un uomo degno di Leonardo, Galileo.

Il dialogo « De Poetica » fu scritto fra il 1540 e il 1550 (3): è puro stile rinascimento nella cornice ciceroniana, nell'andatura serena

(1) p. 38.

(2) p. 83.

(3) *Hieronimi Fracastori Veronensis*: opera (Genevae 1671).

e un po' diffusa, nella idillicità campestre dello sfondo; e si svolge tra il Navagero illustre letterato veneziano, depositario della verità, e Bardulo che la va a stuzzicare e incitare, con le obiezioni, nel pensiero di quello. Il disegno logico è di una evidenza cristallina e va indicato subito.

Il concetto della poesia che noi abbiamo ereditato dai grandi maestri del rinascimento - il Sannazzaro e il Pontano - oggi non basta più: oggi c'è in noi un bisogno di poesia più completamente espressiva dell'animo nostro, che lo fa parere, se non errato, incompleto e monco. Quelli si accontentavano dell'arte come soddisfazione al nostro natural desiderio di bellezza e non chiedevano di più: oggi c'è qualcosa nell'aria che ci spinge a cercarne più addentro le ragioni; c'è un dubbio di natura filosofica che, sovrapponendosi all'antica serenità, non ci lascia andar oltre se non ha avuto risposta. D'onde è venuto questo dubbio? Da Aristotele? Non lo affermano: non si spacciano neppure per profondi conoscitori della *Ποιητική*, riconoscono però che quella definizione pontaniana si può salvare solo modificandola e integrandola con una espressione d'Aristotele la quale è nell'aria. Essi, manco a dirlo, la fraintendono, mostrano di non averla neppur letta direttamente nel testo: ci s'accalorano intorno con un certo umorismo come per una sciarada. (Si badi: il Fracastoro, medico e d'educazione padovana, rappresenta già in medicina la più classica tradizione aristotelica ⁽¹⁾. Or questa sua capatina di precursore nella poetica non segna bene il momento in cui il secolare aristotelismo padovano s'allarga e tende a compendiare in sè, come scienza, anche la letteratura? Il che sta per avvenire col cenacolo dello Speroni ed è già avvenuto in potenza, col Trissino. Ma, di ciò, nei prossimi capitoli).

Quel che importa è che essi muovono di lì per riconoscere la necessità di considerare la poesia sotto una specie più alta e più comprensiva che quella della forma e della pura « *admiratio* ». E questo è grave: che, venendo a discutere d'una più alta specie, gli interlocutori, anzichè ingrandirsi, sentono limitarsi e offuscarsi il loro sentimento di poesia e di libertà poetica; e il dialogo si chiude con un

(¹) Cfr. MORELLI: *Notizie per servire alla storia dello Studio di Padova* (Ms. 1675) Vol. I, p. 349-50. — Vedi anche ROSSI G.: *Fracastoro e l'aristotelismo* (Pisa 1893).

sentore di rinuncia che ai nostri orecchi suona come la squilla funebre del rinascimento.

Se dunque - dicono i nostri ragionatori - il diletto non può essere più l'unico fine della poesia, in che cosa consiste l'utile? come avviene che le due cose risultano talora opposte? da che dipende « *ut idem locus alterum poetam, alterum philosophum faciat?* » (1).

Le ragioni che erano di moda una volta, oggi non soddisfano più: nessuno avrebbe il coraggio di ripetere che il poeta sa tutto e insegna tutto (« *historiam, locorum descriptiones, regionum naturas, vitae instituta, multa de imperatore, de milite, de patrefamilias, de republica, de re mistica, de re nautica* ») perchè queste sono divenute altrettante discipline speciali e, chi voglia erudirsi intorno ad esse, si guarderà bene dal rivolgersi ai poeti che ne trattano. Ma l'abbattere questa menzogna convenzionale non è di poche conseguenze: tra le quali una totalmente sfuggita agli umanisti: che l'utile non può essere soltanto « *conductitium poetae* » cioè accessorio: o è con la poesia o contro la poesia. In altre parole questo è il dilemma: e chi lo consideri specialmente nella sua seconda parte capisce subito che cosa significhi quell'inquietudine morale di cui si parla e che è il suggello del tempo. Ecco: o l'utile è strettamente necessario alla poesia, cioè la informa; e allora essa è utile e morale: o non è necessario: e allora resta attributo fondamentale di quella il diletto, il quale, lasciato a sè, non è cosa indifferente, ma scivola per sua natura nell'immorale e nel lascivo, vere miniere del piacere. Quindi la poesia è immorale. « *Si prodesse a primario poetae fine sciunxerimus, nihil video superesse praeter delectationem: sic autem, ut prius dicebatur, in indigna et ludicra relabemur* » (2).

O con me o contro di me! Su questo punto il Fracastoro, con mirabile senso storico, mette a fronte il rinascimento - nelle persone del Sannazzaro e del Pontano - e il tempo presente con la riesumazione di Aristotele. Ma allora - osserva Bardulo - i nostri buoni padri del rinascimento, che cosa si credevano di aver chiarito e risolto con quella lor sicura e comoda teoria che il poeta imita « *perfectiones et excellentias rerum?* ». Perchè - dice egli - io mi ricordo di aver udito dire dal Sannazzaro (1456-1530) il quale, a sua volta, l'aveva inteso dal Pontano (1426-1503), « *officium poetae ac finem esse apposita dicere ad admirationem* » (3).

(1) p. 324.

(2) Id.

(3) p. 337.

Proprio così - risponde il Navagero - : non avevano risolto nulla ! Quel vecchio concetto umanistico non contraddistingue per nulla la poesia per esempio dall'oratoria e dalla storia, che, anch'esse, specialmente la prima, insegnano a dire « *apposita ad admirationem* » senza che queste belle « *apposita* » però abbiano l'obbligo di essere incitatrici di sentimenti utili e morali. Anzi

Colpito da questo giudizio, Bardulo si raccoglie in sè stesso e da quella meditazione salta fuori Aristotele. Sicuro; egli si ricorda di aver letto in un misterioso libro un oscuro inciso in cui però, forse, c'è la chiave del segreto. Aristotele dice « *differre poetam ab aliis quod alii singulare ipsum, poeta vero universale considerat* » (1). « Ci avviciniamo ! » esclama sorridendo il Navagero; ed è veramente ben salutata dall'arguto riso del veneziano (2) l'entrata di questa vitale formuletta aristotelica (sebbene travisata qui anche nella sua espressione letterale) nel vivo delle discussioni critico-filosofiche degli Italiani. L'essere la citazione sbagliata (nella citazione aristotelica non si tratta di differenza fra il poeta e gli *altri* ma fra il poeta e lo storico) ci conferma nella persuasione che il Fracastoro stesso, pur versato nell'aristotelismo del tempo suo, non avesse poi della « Poetica » conoscenza diretta. Quell'arguto sorriso specifica forse il rivelarsi d'una verità grave di sapienza in un'espressione adoperata fin qui come ricordo di scuola.

Allora gli interlocutori del dialogo si fermano a pensarci sù, e ne traggono un significato molto semplice e pedestre; quello che il loro tempo già di controriforma domanda: il poeta non essere libero. Ma, freschi di fantasmi platonici come sono, danno a quel pensiero un'espressione platoneggiante che veste d'un colore di rinascimento la prima incarnazione aristotelica. In realtà, però, essi riescono a trovare quello che cercano: vedono chiarita in siffatte parole la questione del conflitto fra il diletto e l'utile e intendono che il poeta consideri le cose sotto un aspetto universale quando prescinde da ciò che esse hanno di brutto e moralmente nocivo (questo sarebbe il particolare degli *altri*) e le riduce ad essere belle e utili. Il poeta prescinde dal male,

(1) p. 338.

(2) Il NAVAGERO è figura di scrittore pure interessante per la storia dell'umanesimo veneto in questo periodo di transizione fra rinascimento e controriforma. Si veda E. MUSATTI: *La storia di Venezia* (Milano 1919) p. 217-19 con le anesse ricche indicazioni bibliografiche.

dallo sconcio, dalla descrizione delle erranti passioni, e s'attiene al resto. Senonchè, a questo concetto profondamente empirico e accomodante, i nostri dialoganti trovano modo di dare espressione di tono filosofico; dicono che il poeta non mira ad alcun fine particolare, tranne a quello « *simpliciter bene dicendi circa unumquodque propositum sit* ». (Per « *dicere simpliciter* » circa qualche cosa, intendono appunto trattare di quella cosa semplificandola da ciò che può recar nocimento o esser male e abbellendola coi lenocini della forma). Dicono che il poeta vuole anch'egli ammaestrare e persuadere, ma non intorno a singoli argomenti, sebbene rispetto a un generale effetto sullo spirito « *ideam sibi faciens liberam et in universum pulchram*. Dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines quaeret quae illi rei attribui possunt » (1). E il rinascimento? e il Sannazzaro? e il Pontano? In fondo anch'essi partivano dagli stessi principi; anch'essi riconoscevano che il fine è di abbellire ed esaltar con la forma, ma non avevano badato alla limitazione che oggi s'impone, e, invece, di considerar l'arte « *singulariter* », consideravano piuttosto la realtà in tutti i suoi aspetti, anche d'impurità e di lascivia e, perfino, di volgarità, sicchè la definizione buona nei fondamenti, viene corretta e integrata dal Navagero così: « *Quam ob rem, recte Pontanus dicebat finem esse poeticae apposita dicere ad ammirationem, sed addendum erat simpliciter et per universalem bene dicendi ideam* » (2).

In questo modo dunque la preoccupazione moralista del tempo si fonde, per la prima volta, con una incolpevole riga aristotelica a sbizzare una teoria: per la prima volta il campo della poesia viene limitato e rimpicciolito da questa nascente teorica. « *Ii enim singulare imitantur, hoc est rem nudam uti est, Poetam non hoc: sed simpliciter ideam pulchritudinibus suis vestitam, quod universale Aristoteles vocat* » (3).

Si uscirebbe di carreggiata, se, in queste espressioni di natura filosofica del Fracastoro (gemelle del resto ad altre del Daniello il quale, mettendosi nell'orbita degli stessi pensieri, aveva pur detto, per esempio, che il poeta « non solo imita la natura ma migliore la rende e più perfetta ») si vedesse un presentimento di altre idee moderne, o un accenno. In realtà, per rispetto a tali idee moderne,

(1) Id.

(2) p. 340.

(3) Id.

queste sono piuttosto un regresso dal rinascimento nel quale, con un po' di buona volontà, un tale accenno si può riconoscere almeno nella spregiudicatezza dello stato d'animo generale. E la riprova irrefutabile si ha nelle gravi e rigorose conseguenze che il Fracastoro si vede costretto a trarne, contro sua voglia, e più come riconoscimento della strada per cui il mondo letterario si dovrà avviare, avendole accettate, che come rilievo di indizi o fatti già palesi. Mentre egli scrive, la poesia, come tale, non ha rivelati ancora palpiti e sintomi nuovi. Conseguenze nelle quali bisogna ammirare l'intuito e il senso storico del Fracastoro, perchè esse son veramente un disegno dei prossimi tempi colorito poi dalla storia con deplorabile fedeltà.

La prima conseguenza è dunque questa che, accettata la correzione aristotelica alla teoria del rinascimento, il campo della poesia resterà limitato in modo penoso (« in angustum valde erit poetica res »), perchè se, teoricamente, è facile consigliare ai poeti « sermonem simpliciter pulchrum », in pratica quasi tutte le forme di poesia ne resteranno escluse o storpiate, specialmente in quanto si riferiscono all'uomo nella sua vera sostanza umana in cui le cose nobili sono mischiate alle « indigna et ludicra » e quasi inscindibili da quelle. Resterà solo accettabile un'unica forma d'arte: il poema eroico! E se il poeta non vorrà saperne di trattare l'eroico? « Dicendi modus qui simpliciter et in omnibus pulcher sit - osserva Bardulo - valde rarus erit et fere unus: quare neque comoedia neque tragoedia, pars poeticae erunt, neque eglòga, et magna lyricorum pars . . . (1) ». (Quante erranti passioni, quante volgarità in queste forme d'arte!). Eh! sicuro! conviene il Navagero: « Genus enim illud absolute pulcherrimum fere unum est ut forte heroicum: per illud tamen non semper scribere poeta vult » (2).

Quando verremo a parlare delle angustie dei poeti italiani per il poema eroico, bisognerà che il lettore si ricordi di queste prime avvisaglie. E, proprio a questo punto, il rinascimento si raccoglie in sè stesso quasi a difesa, e, per bocca del Fracastoro, figlio di esso nell'anima, pronuncia le sue parole più profonde.

In fondo però - osserva il Navagero - il poeta, se è tale, trova sempre in ogni argomento un lato « simpliciter pulchrum » e, poi che grande è il prestigio della parola, se pure non insegna nulla di pre-

(1) p. 346.

(2) p. 347.

ciso, abbellisce, allieta, « pulchritudinem nullam omittit quae attribui rebus possit » (1). Se, per esempio, deve descrivere un capitano, gli attribuisce qualità che non ha

Piano! - gli ribatte Bardulo, che, questa volta, è veramente la segreta coscienza del Fracastoro. - Vedi che, la tua correzione aristotelica non diventi il vangelo della retorica e della falsità. Altro che « simpliciter » ! Con quel tuo « simpliciter » vieni a dire, infine, che il poeta imita soprattutto le cose che sono « extra rem » e, se non vuoi proprio considerarle « extra rem » ma, piuttosto, come un bel vestito rispetto a un uomo, insomma son false.

Il Navagero non troverebbe da opporre di meglio che la solita menzogna convenzionale dell'allegoria implicita nel falso, se un lampo di genio, che è una vera intuizione del momento storico e un palpito di rimpianto verso gli antichi amori del rinascimento, non gli facesse intravedere, come in un baleno, che qualche cosa di profondo si cela sotto questo superficiale mutar di teorie. Perchè, questo bisogno dell'allegoria si manifesta con l'entrare negli argomenti poetici d'un argomento nuovo: l'uomo, con le sue passioni, con le sue miserie e con le sue forme d'arte: la tragedia soprattutto.

Ma la vera poesia classica del rinascimento, quella del Magnifico e del Poliziano, non è tutta ispirata dalla gioia della natura, delle cose, della luce con una quasi totale indifferenza dell'uomo? Udite queste parole del Navagero: « et hoc aliud addam Bardulo, quid, diis testibus, silvae huius affirmo sancioque nulli si forent poetae non habere mundi pulchritudines, qui eas nossent ». Non fu Virgilio a rivelare la bellezza dell'agricoltura? (2). Queste parole son veramente parole d'uomo del rinascimento: le ultime e forse le più belle. Del rinascimento che, senza porselo come pensiero critico, considerava la poesia quale esaltatrice della natura e rivelatrice (pure attraverso figurazioni mitologiche) delle sue bellezze e delle sue gioie.

Ma questo bisogna ricordare: che si fermava alla natura, non considerandone quasi altro aspetto che non fosse quello descrittivo: ciò che rendeva difficile il sorgere d'un problema morale, anche prescindendo dallo stato d'animo degli umanisti. Di fronte alla natura era facile trovare congiunti il *delectare* e il *prodesse*, in quel senso di cordiale simpatia per le cose che la poesia ispira, rendendole « per-

(1) p. 354.

(2) p. 360-1.

fectiora et magis chara » e prescindendo con facilità dal deforme e dal brutto. Ma, davanti all'uomo, cioè all'anima umana, sorge inevitabile il problema del male, tanto questo in essa è fuso e confuso col bene, tanto è facile rendere; « perfectiora et magis chara » anche le più pericolose tra le umane passioni. Ed ora appunto la non più ingenua poesia del rinascimento, diventata adulta, poneva gli umanisti a considerare la grande arte antica - duce Aristotele - da pari a pari; a rinnovare le forme complesse della tragedia e dell'epos: e i poeti, usi a scherzare tra le selve col fremito delle fronde e il folleggiar delle ninfe e il lungo ridere dei fauni, si trovavano invece tra mano una materia strana, cangiante, misteriosa: l'uomo; questo bipede implume, debole e terribile, il cui pensiero, a Re Lear fuggente per la selva, faceva più ribrezzo che il crosciante uragano.



CAPITOLO III.

Francesco Robertelli.

SOMMARIO. — **1.** Il Robertelli e il suo commento - Genesi accademica dell' opera.

Desiderio di chiarire e disciplinare gli amori letterari del rinascimento: ossia fine di questo - Necessità di affidarsi alla Ποητικὴ - Abisso tra questa e l'epistola di Orazio - Acute previsioni del Robertelli sui destini del frammento aristotelico. — **2.** Il fine della poesia è l'utile o il diletto? - Se l'oggetto di essa è il falso come nella *poesia mitologica* del rinascimento, il fine dev' essere il diletto - Ma se si tratta dell'uomo? — **3.** Prime questioni aristoteliche che lo costringono a considerer la letteratura sotto questa seconda specie e a impostare il problema morale. Se si rappresenta l'uomo, questo dev' essere o *buono* o *reo*. — **4.** La catarsi - L' ἔλεος καὶ φόβος della tragedia pagana applicato alla poesia cristiana - Come l'intendessero gli antichi - Interpretazioni e fraintendimenti moderni e un' arguta teoria del Pareto - La riconoscibilità di Dio negli eventi umani secondo il paganesimo di Aristotele e il cristianesimo di Platone - Edipo e Giobbe - Tutti gli attributi della tragedia nella teoria aristotelica sono corollari della catarsi - La quale consisteva in una pagana riconciliazione con la vita per una quasi fatalistica rinuncia a riconoscere la traccia degli dei negli eventi umani - Aristotele e Euripide. — **5.** Il Robertelli davanti a questo problema - La sua buona disposizione a intenderlo è troppo sviata dalla volontà di dedurne un significato cristiano. Il problema morale gli si concreta sotto la penna suo malgrado - Se si rappresenta l'uomo nella sua complessa vita, non si può prescindere dalle passioni e dal male i quali sono contagiosi. Fabula et mores.

Quindi, per ragion di chiarezza, per vedere come si presentasse la Ποητικὴ a una prima sistematica interpretazione, e come tutto questo incerto lavoro di pensiero si polarizzasse intorno a poche precise affermazioni di essa, costituendo la base dell'edificio critico destinato a montar sublime in pochi anni, sarà bene che noi leggiamo subito il commento del Robertelli rimandando a poi lo studio di altre

manifestazioni precorritrici, specialmente quelle della scuola padovana, che, per ragioni di analogia e di tempo, dovrebbero trovar posto accanto alla poetica del Fracastoro. Tanto più è interessante il commento del Robertelli in quanto costui non era punto filosofo e punto era disposto ad allargare il significato della lettera o a vederci dentro altro da quello che il suo tempo voleva che ci vedesse. I contemporanei, anzi, lo lodano come poeta e uomo di gusto, (« decus novem sororum » lo dice il Giraldus ⁽¹⁾). Figlio del rinascimento, egli, per sua natura, avrebbe preferita l'antica libertà poetica dei padri e, per conto suo, anche la professava, quando la lettera di Aristotele, scontrandosi con le idee del suo tempo, non lo costringeva a parlare in contrario. E, forse, la genesi del suo lavoro, come si può argomentare, fra altro, da alcune ingenue confessioni della prefazione, più ancora che un reale amore della materia è un pensiero di acuta e capricciosa vanità letteraria ⁽²⁾.

Questo umanista straniero, appena trentenne, accolto con protezione nel cenacolo mediceo, celava, sotto la sommissione delle forme, una molto umanistica alterigia, e la volontà di prevalere in virtù di quella dottrina per la quale si pretendeva superiore ai suoi protettori e ai suoi pari. Da un tale stato d'animo potè formarsi in lui l'audacissimo disegno d'accingersi a impresa che, avendo spaurito fin lì tutti i sapienti, desse al mondo umanistico la misura del suo valore. L'intitolazione dell'opera, del resto, è molto chiara per rispetto alla psicologia dello scrittore. L'umilissima dedica a Cosimo De Medici, poi, non lascia dubbio sulla superbia dell'offerente. — « Tutti - egli dice - o Cosimo, t'offrono cose grandi; io, che non posso offrirti cose grandi, te n'offro almeno una assai peregrina, perchè nessuno l'ha mai tentata. Son tre anni che annunciai questo lavoro a colui che a te mi presentò (Francesco Carpano): son tre anni che medito e faccio « veluti area quadam virium mearum periculum in interpretando Aristotelis libro hoc »: ora il lavoro è finito e te l'offro ⁽³⁾.

(1) LILIUS GREGORIUS GIRALDUS: *De poetis nostrorum temporum* (Basilea 1580) Dialog. II.

(2) FRANCISCI ROBERTELLI Utinensis: *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes. Qui ab eodem auctore ex manuscriptis libris, multis in locis emendatus fuit, ut jam difficillimus ac obscurissimus liber a nullo ante declaratus facile ab omnibus posset intelligi* (Basilea 1555).

(3) Dedicata.

Bisogna riconoscere però che, dopo questo sfogo di vanità, riguardando alla sua opera e considerandone il contenuto, egli vede bene il posto che essa viene ad occupare nella storia: così bene che si può senz'altro cedergli la parola. Vede, insomma, che, per questa via aristotelica, si apre l'età della consapevolezza critica e si chiude quella del Poliziano, del Ficino, del Magnifico i quali gli appaiono come in un mondo sorpassato.

La letteratura, da oggi, comincia ad essere una scienza. Infatti la vera grandezza del filosofo Aristotele, per rispetto alla poesia, si è ch'egli seppe redigere « ad certam quandam rationem ac seriem » le arti « quae antea ab aliis confuse ac perturbate tractatae erant »; e ciò fece non seguendo un criterio volgare, guidato dalle facili impressioni e distinzioni del volgo, ma cercando il perchè delle cose, la ragione intima e insostituibile del loro esser così. Questa è la gloria di quell'eterno legislatore di poesia, il quale « summo consilio ac singulari industria ea perquisivit quae in penitissimis artium partibus latent et remotissima sunt a vulgi cognitione » (1). Quelli che oggi sono detti filosofi aristotelici, studiano e commentano bensì il filosofo negli altri suoi scritti, ma saltano a piè pari quest'operetta, credendo di poter rendere la scienza della poetica indipendente da lui che ne riduce invece a così rigoroso valore scientifico le leggi. È cosa turpe (« ego semper existimavi turpe esse ») la mancanza d'una scienza che studi i singoli fini e i rapporti delle varie arti liberali tra loro: che tuttavia sono strettissimi. Nel campo della fisica e dell'astronomia, per esempio, si riconoscono tante leggi: in quello della poetica si va a tentoni. E questo è turpe: e turpissima è, di conseguenza, l'ignoranza nella quale siam lasciati a proposito dell'antichità, le cui forme ci sono illustrate da questa poetica « neglecta in tenebris ».

Basterebbero queste affermazioni per farci intendere che siamo in un mondo nuovo e che il rinascimento è finito. Infatti il primo concetto critico che ne scaturisce è questo: il rinascimento, che ha tanto amato l'antichità, non l'ha mai intesa e non l'ha neppur veramente studiata. Il Robertelli sale la cattedra dell'Università pisana - che tra poco sarà illustrata da qualche inesorabile incitatore del secentismo, come il Mazzoni - con un programma che, volendo esser integrazione dell'eredità umanistica, è una rivoluzione. Egli non vuol più porsi davanti al suo uditorio o ad insegnare filologia come poteva

(1) Id.

fare un pedante del 400, o a legger delle liriche selve come soleva fare un Poliziano: vuole studiare le leggi poetiche cui obbedivano gli antichi nei loro capolavori e insegnarle a coloro che vogliono osar di imitarli. « Id cum apud me esset statutum, non habui quem majorem aut certiozem sequerer ducem quam Aristotelem ipsum, qui totam hanc poetarum facultatem, apte, distincte, ordinate descripsit » (1).

Allora, da quella che a lui pareva tanta altezza, si volse a considerare il codice poetico del rinascimento: l'epistola di Orazio: e

di che stupor dovette esser compiuto,

e di che superbo compatimento! Quella non era una poetica; ma piuttosto uno zibaldone contenente « praeceptiones quasdam confuse in unum collectas ».

Ora noi, senza pigliare sul serio le auto-esaltazioni del Robertelli, dobbiamo riconoscergli però questa sua singolarissima posizione storica dovuta per buona parte al caso: e dobbiamo tenergli conto di due sue osservazioni che sono anche due modeste profezie. Anzi tutto è cosa « magni negotii » - egli dice - interpretare un tal libro per primo. Quando ci sono dei predecessori, gli stessi errori e fraintendimenti di questi giovano a quelli che vengono di poi e li mettono in condizioni di poter intendere meglio. Il che avviene davvero per i molti commenti alla Ποητικὴ, la cui storia è una vera catena, tanto le interpretazioni dell'uno offrono addentellati ed aiuti a quelle del successivo. Egli osserva ancora che, a spiegar libri già esposti da altri, si vede a colpo d'occhio dove c'è da insistere e dove c'è da andare spediti e si trovano le questioni belle e pronte. E per la « Poetica » fu proprio così. Laddove i primi commentatori mettono sullo stesso piano quasi tutte le questioni aristoteliche, onde la farraginosità di quei volumi, anche a prescindere dai residui del pregiudizio medievale dell'enciclopedia, a poco a poco, nei successivi, le cose inutili restano per via, mentre le particelle su cui gravita l'interesse del tempo, si chiariscono, si isolano, si concretano in problemi particolari, sicchè, fra non molto, i veri commenti tenderanno a scomparire per lasciare il posto a poetiche *fondate sui principi o pseudo-principi di Aristotele*. Sotto questo rispetto, egli può quindi a ragione vantarsi d'aver aperte le vie della poetica aristotelica.

(1) Id.

« Semper insita fuit in omnium animis sententia, librum hunc Aristotelis de Arte Poetica obscurissimum esse adeo ut a nullo posset satis intelligi » (1). Così noi, che conosciamo già l'opera dei suoi successori, possiamo anche fare, con l'aiuto di questi, ciò che essi fecero giovandosi della fatica di lui, e fermare senz'altro la nostra attenzione sulle parti del suo commento che interessano la storia.

Nel proemio poi, egli tratta ex professo il problema del giorno: se il fine della poesia sia l'utile o il diletto, e, con più chiarezza ancora che nel Fracastoro, la sua anima d'umanista, si trova divisa tra la facile soluzione del rinascimento, che, riguardando la poesia solo sotto la specie del mito e della fantasia, le riconosce senza dissidi una finalità edonistica, vagamente temperata dall'ammettere gli utili effetti della bellezza come sublimatrice della dignità dell'intelletto: e, d'altra parte, il novello prospettarsi della poesia quale agitatrice d'una materia nuova: l'anima umana; davanti alla quale la serenità di quell'antico concetto s'oscura.

Anche secondo l'Aristotele della retorica, delle cinque facoltà « quae circa orationem versantur (la dimostratoria - la dialettica - la retorica - la sofistica - la poetica - a tacer della grammatica « quae minutiora quaedam considerat »), la dimostratoria ha per oggetto il vero, la dialettica il probabile, la retorica il persuasivo, la sofistica ciò che è probabile ma ha l'apparenza del verisimile, la poetica il falso e il favoloso: « Poetica lippos habet oculos et prorsus caeca est » (2). Povera poesia! Quando s'è ammesso ciò, bisogna riconoscere che il suo regno è la finzione e la favola e che il suo ufficio è di mettere bene insieme finzioni e favole. « Cum igitur poetica subiectam sibi habeat pro materia actionem fictam et fabulosam, patet ad poetice pertinere, ut fabulam et mendacium apte confingat: nulliusque alterius artis proprius magis esse mendacia comminisci quam huius » (3). Ma poichè, d'altra parte, essa deve imitare e non si imita se non ciò che è, la poesia, naturalmente, accetta le favole come fossero verità e, senza dubbi, o rimorsi, o paura di far male, descrive Cerbero, i mostri, i centauri e ogni altra fantasia scaturita dalla mente dell'uomo. E a che cosa mira con ciò? Ma si sa bene: a diletta- re! Se poi rechi anche dell'utile tanto meglio. « Nunc illud con-

(1) Id. p. VIII.

(2) Proemio.

(3) Id.

sequi videtur, quod ante fuerat a me propositum, ut de fine facultatis huius aliquid dicamus. Poetice, si quis diligenter attendat, omnes suam vim confert ad oblectandum: *et si prodest quoque* » (1). Fino a qui, però, siamo sempre nell'orbita della poesia del rinascimento: Cerbero, i mostri, i centauri. Ma, a questo punto, il Robertelli ci avverte che la poesia non si ferma qui, che essa ha pure altri oggetti e che, per quelli, bisognerà tornare sull'argomento con maggior calma. « Sed de hoc alias copiosius! ». E ci tornerà nel corso del commento condotto a mano da Aristotele. Per intanto, egli si limita a indicare di sfuggita quelli altri oggetti. Le descrizioni, le imitazioni poetiche però - egli dice - come sono di varia natura, così possono recare agli uomini vantaggi vari. Perchè se il racconto o imitazione si riferisce, poniamo, alla virtù ed ai meriti di un qualche uomo illustre, gli uomini sono incitati da ciò alla virtù. Se, invece, si rappresentano dei vizi, gli uomini devono essere infrenati dalla vista di questi, e trattenuti con maggior forza che se si usasse qualunque altra forma di esortazione. Quindi, se si presenta sulla scena lo spettacolo di cose e di pericoli orribili, ne deve restare diminuita la folle audacia e la temerità degli uomini. Se, invece, lo spettacolo è miserando, l'animo di chi ode deve essere volto a mansuetudine e pietà. Che più? *Ogni forma di imitazione e di recitazione poetica che sia congiunta con un'azione umana (« cum actione coniuncta ») deve scuotere, commuovere, incalzare, incitare, abbattere, infiammare l'animo degli uomini . . . ».*

Altro che « si prodest quoque! ». Ma, questo, non veniva dall'animo del Robertelli; veniva da Aristotele a fronte del quale giova veder subito nel corso del commento il commentatore.

La prima volta che il nostro ardito esploratore si trovò proprio a faccia a faccia col pensiero dei tempi nuovi, senza veder più dietro a sè le rive fiorite del rinascimento, si fu davanti a quella particella d'Aristotele dove si parla appunto della poesia « cum actione coniuncta ». E ne rimase smarrito. Lesse nel testo che, quelli che imitano, imitano « *le persone in azione* ». È quindi necessario - conchiuse - che gli imitati siano o buoni o improbi, in maniera che un carattere intonato a queste lor qualità li accompagni lungo tutta l'opera (2).

(1) Id.

(2) p. 17.

Pare una cosa molto semplice: ed è, forse, per noi. Ma, per uno che usciva dal rinascimento, in qual forma d'arte poteva egli trovar luce? Forse nell' « Orfeo », o nelle « Stanze » del Poliziano, o nei « Beoni » del Magnifico, o nelle « Ninne Nanne » del Pontano, dove di problema psicologico come analisi e interpretazione morale dell'uomo non è traccia? Il nostro autore capì subito che il Maestro parlava altro linguaggio e

allor gli fu l'orgoglio sì caduto,

che non osò neppure tentarne l'interpretazione da solo, ma si rivolse a quell'unico che aveva pur fatta un tempo la stessa strada, fosse pur guidato dalla bussola d'una ambigua dottrina medievale, Averroè: e si mise sotto la protezione di quello con sorprendente umiltà. « A questo proposito - disse - a me piacciono moltissimo le cose dette da Averroè: le quali, se a taluno sono parse *rudia* (credo si debba tradur medievali) ciò avvenne, penso, per mancanza di un interprete. Io, quali esse sieno le registrerò: sarebbe già abbastanza poter capire ». Ond'io rispetto il latino del Robertelli ispirato dal testo di Averroè: *Imitatio, seu (ut illius utar verbo) assimilatio est per quam intenditur convenientia assimilati cum suo assimilabili propter ostensionem decentis et turpis, id est virtutis et vitii. Ex quo consequitur necesse esse ut imitentur aut bonos aut malos. Idem paulo post ait: Omnes repraesentatores et assimilatores habent hoc sibi propositum ut incitent ad quasdam actiones quae circa voluntaria consistant et retrahant a quibusdam. Erunt igitur necessario ea quae intendunt per suas repraesentationes aut virtutes aut vitia. Omnis enim actio et omnis mos non versatur, nisi circa alterum istorum, videlicet virtutem et vitium » (1).*

Dove si vede che s'avvia a diventar sillogismo quello che il Fracastoro aveva messo innanzi come sospetto, quando aveva scritto che il diletto non è forse indifferente quanto alla morale, ma oscilla tra un sì e un no. Ma qui, in più, c'è già un'autentica allusione al libero arbitrio che viene chiamato in causa, quasi senza che il Robertelli se n'accorga, da Averroè. « Actiones quae circa voluntaria consistunt . . . » ✓

Ma un tuffo più sconcertante nel mistero della nascente poesia

(1) Op. cit. p. 17.

fece il Robertelli quando toccò l'altro passo della poetica, quello della catarsi, dov'è, secondo la frase di un moderno, il centro della poesia tragica pagana. A parte le peculiari condizioni dei tempi, era naturale che il giovanissimo pensiero critico, mettendosi a scrutare nell'intimo quanto di più profondo e sintetico aveva prodotto l'antica poesia, ne ricevesse come una scossa e, nel tentativo di dedurne un significato universale, riferibile pure alla poesia moderna (tant'era ancor viva l'illusione che il rinascimento fosse l'antichità risorta), mettesse quasi di fronte l'una e l'altra, cioè due mondi, il cristiano e il pagano, e rivelasse una inconciliabilità destinata a generare una rivoluzione. E così fu. Perchè se, in quel primo sforzo troppo superiore ai suoi mezzi, il pensiero italiano si mostrò impotente e si prostrò vinto, esso diede inizio però a un lavoro d'intelletto che passò in Francia, si trasfigurò in Germania nelle ribellioni di Lessing, rivisse in tutta Europa nel fervore del romanticismo. Poichè l'argomento lo merita, apriamo, intanto, una parentesi a indicare che cosa sia, in sostanza, quella famosa catarsi intorno a cui furono spese tante e spesso superficiali parole. Il passo d'Aristotele è il seguente: È dunque la tragedia imitazione di persone che agiscono e non in forma di racconto; la quale, *col mezzo della pietà e del terrore, libera l'animo da siffatti sentimenti* » (1). (Le parole in corsivo sono l'oggetto della difficile interpretazione). Ma sono poi molto difficili a intendere queste parole? Il riviverne integralmente lo spirito, rifarsi lo stato d'animo genuino con cui furono pronunciate allora, è cosa più che difficile, impossibile. Il passato è tanto più irrevocabile quando si tratti di sentimenti associati e confusi a religioni cadute.

È queste parole si riferiscono senza dubbio alla sostanza religiosa della tragedia greca. Ma, quanto a intendere per via di logica, cioè approssimativamente, il loro significato, quanto a vedere che si riferiscono all'eterno dubbio sull'umano destino nei suoi rapporti con la divinità, la cosa, a costo di parer semplicista, non mi par davvero molto difficile: e può far meraviglia che si sia andato a cercarne altrove la spiegazione. Un sociologo insigne, il Pareto, considerò il fenomeno di tali moderni sconfinamenti sotto il rispetto della sua teoria dei residui, e, a parte l'irriverenza del sarcasmo paretiano, venne a

(1) ARISTOTELE: *L'arte Poetica trad. da G. Barco* (Loescher Torino 1876) p. 10-11.

conclusione che non si riesce a trovare sbagliata del tutto. (1). S'è tanto parlato - egli osserva - della serenità dei Greci per rispetto ai problemi della vita e della morte, e della lor confidenza coi numi che, quando ci si presentò qualcosa di loro in contrasto con questa opinione tradizionale, si preferì non accorgersene piuttosto che negare o modificare l'assioma.

In realtà, su questo punto, la tragedia greca si accosta al severo monoteismo del Vecchio Testamento e il dolore di Edipo ha qualche cosa di quello di Giobbe, come intuì, ai suoi tempi (e lo vedremo) Lutero. Il quale favoleggiò poi di un misterioso provvidenziale rapporto tra le due religioni. Ora la serenità greca è cosa vera: ma i suoi fondamenti non son poi molto chiari e si differenziano alquanto da quelli che noi, di solito, soliamo porre alla serenità: sicchè molti moderni, studiosi del tempo antico, piuttosto che cercare queste nuove difficili basi, con pericolo che l'edificio vacillasse, preferirono - e il Pareto lo documenta citando qualche manuale di prim' ordine - seguitare a ripetere che l'ottimismo greco si fondava su una fede confidente nella divinità come protettrice dei buoni e punitrice degli iniqui. Ne fecero insomma una cosa sola col nostro deprecato pessimismo cristiano. Come poi uomini versati nello studio del mondo antico potessero arrivare a conclusioni così in contrasto con i documenti che di esso ci rimangono, è cosa strana: ma il fatto sta che la tragedia greca afferma proprio il contrario e ha origine da uno stato d'animo opposto: e che, a cercar d'intendere la catarsi per quell'altra via, non ci s'arriva. Prendete Euripide il quale, per essere il più scettico dei tre, ha formulato più di sovente in forma critica il pensiero delle sue tragedie, e vi troverete affermazioni come queste: « Da nessun segno degli Dei si distinguono i buoni dai cattivi » (2): o come quest'altra: « Quale dei mortali avendo scrutato l'ultimo fine delle cose può affermare d'aver trovata cosa che sia dio o non dio o un essere intermediario, considerando i disegni delle cose volgere or qua or là e di nuovo contrari, sorgendo in insperati eventi? » (3). E poi ripensate alla più perfetta (spirito e forma) delle tragedie greche, Edipo, e vi sarà anche facile intendere (relati-

(1) V. PARETO: *Trattato di Sociologia generale* (Barbera 1916) Vol. II, p. 422-24.

(2) HERCULES furens v. 669-70.

(3) ELENA v. 1137-1143.

vamente) che cosa sia la catarsi e perchè Platone insorgesse contro essa col suo divinante spirito cristiano. « Zeus - diceva egli nel De Republica - è dispensatore solo del bene: e il male lo infligge agli uomini solo per il bene di questi ». Già che ci siamo, consideriamo il significato del libro di Giobbe accanto a quello dell'Edipo, dell'Hercules Furens, delle Baccanti, controlliamo su questi modelli le leggi della tragedia poste da Aristotele (veri corollari della catarsi) e sarà la via più breve per arrivare a una conclusione che ci permetta di tornare all'umile Robertelli senza il rimorso della oscurità.

Ricordate il dolore di Giobbe? Lì, parimente, c'è un essere umano *migliore piuttosto che peggiore*, un uomo comune, insomma, che viene travolto nel dolore senza sua colpa. E la gran platea degli uomini, rappresentata dalla varia schiera dei visitatori, si domanda: « È mai possibile che un innocente sia così percosso dalla sventura senza averla in qualche modo meritata? È mai possibile che l'ira di Dio s'abbatta così ciecamente sull'uomo? » Pieni di terrore e di commiserazione essi cercano di liberarsene, ammettendo in Giobbe qualche torto, qualche mancato atto d'ossequio a Dio, un qualche impunito delitto dei padri. Ma Giobbe, conscio di non aver peccato, protesta la sua completa innocenza fra la sgomenta incredulità dei visitatori. (Fermiamoci qui, per un momento, e tralasciamo di considerare l'ultimo episodio del libro in cui la presentita Rivelazione del Nuovo Testamento rischiarava la penombra dell'antico: la voce divina, cioè, scende ad annunciare che gli uomini possono essere così colpiti anche senza colpa loro o dei padri e certo senza ingiustizia di Dio. Rivelazione che preannuncia il Cristianesimo e la giustizia dell'oltretomba e fa forse, di Giobbe, una delle immagini precorritrici di Cristo).

Considerate ora i protagonisti della tragedia greca, e, in particolare, il classico Edipo e troverete che la tragedia - ossia il problema ideale - è lo stesso, ed è eguale l'impressione d'orrore e di pietà, cioè d'intellettuale ripugnanza, che l'osservatore ne prova. Aristotele non fa che ridurre a regole, nella sua teoria della tragedia, il modo di suscitare quella impressione. Onde (senza aver l'aria di scoprir l'uovo di Colombo: aria detestabile in queste venerabili diatribe) si può ben permettersi di affermare che a torto fu trovata troppo laconica la definizione della catarsi e più a torto ancora s'andò a cercare luce in un'altra allusione della « Rhetorica ». **A** torto, perchè tutta la teoria della tragedia non è che uno sviluppo della sintetica definizione: e quelle molte regole rigorose alle quali deve sottostar

questa forma d'arte convergono a chiarire in che modo essa possa ottenere lo strano effetto di purgare l'orrore e la pietà per mezzo di essi medesimi. Rigorosità indispensabile, se si vuol portare lo spettatore dapprima a una specie d'assurdo morale e perfino poetico (quello stesso che i visitatori provano davanti all'angoscia di Giobbe e che ognuno di noi risente davanti alla brutalità della folgore caduta sull'incolpevole viandante) e risollevarlo poi da quella impressione d'assurdo con un sentimento che, nel libro di Giobbe, è dato dal monito di Dio superiore all'intelletto dell'uomo, e, nella tragedia greca, si risolve in una purgazione del terrore e della pietà: sentimento religioso pur questo e non molto dissimile da quello. Vedete come tutte le clausole della tragedia convergono a fare del protagonista un Giobbe. Anzitutto costui deve essere un tipo d'uomo il più simile possibile alla comune umanità degli spettatori: nè troppo buono nè troppo cattivo ma, se mai, piuttosto quello che questo. E Aristotele spiega che la vera pietà si ottiene quando l'osservatore si sente un po' compromesso dall'altrui sventura ed esposto agli stessi casi: ogni altro sentimento è fredda filantropia. In secondo luogo la favola deve essere di un così evidente orrore che al solo udirla narrare ci si senta accapponar la pelle. Ma non basta: perchè l'effetto sia completo occorre che il cozzo avvenga non fra persone estranee, ma possibilmente fra consanguinei i quali, per giunta, si vogliano magari bene. Siccome, tuttavia, questo cumulo di particolari difficilmente si può trovare associato, la tragedia ricorre a due espedienti: la peripezia e il riconoscimento.

La peripezia è un improvviso rivolgimento che porta la disperazione non dov'è attesa o temuta, ma proprio là dove avrebbe dovuto portare la gioia; e avviene non per scelleratezza, ma per un gran fallo, *μη διὰ μαχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην*.

Il riconoscimento è un colpo di scena che ti svela in due eroi posti in conflitto tra loro due consanguinei. Ma tutto questo non basta; bisogna che il riconoscimento avvenga o quando l'irreparabile è già stato, o quando l'eroe non ha più la possibilità e la forza di evitare il sangue e la strage. Ultimo evidente corollario che conferma senza più dubbio alcuno l'origine e lo spirito religioso della tragedia: essendo un tale genere di fatti inverosimile e quasi impossibile nella realtà, questa forma d'arte deve avere per suo oggetto il mito, trattenersi anzi tra poche famiglie mitologiche: di Alcmeone, di Edipo, di Oreste.

Or dunque in che cosa consiste la catarsi, cioè la liberazione da

questo accumulato orrore e insostenibile pietà e la relativa assunzione del fatto tragico a poesia? [Consiste - o meglio dovette consistere - in un sentimento religioso che, dalla veduta di quella stessa incommensurabile e impenetrabile potenza della divinità, la quale colpisce e annienta secondo criteri imperscrutati, traeva argomento a riconoscerne la presenza, a dimettere, quindi, quell'orrore e quella pietà che, per essere sintomi di ripugnanza all'opera di dio, sono irreligiosi. Sotto l'impulso di questo sentimento di rinuncia ad intendere, succedeva insomma, una specie di panica riconciliazione con la vita che, nel paganesimo, poteva anche avere aspetto di fatalismo. Fatalismo sereno, perchè serena è l'anima greca, esso riconduceva a riamar le cose con la persuasione che Dio non è cieco ed è però vano cercar di scoprirne i segreti. Chi poi volesse più particolarmente specificato e descritto un tale sentimento, si mostrerebbe di molto difficile contentatura: ed io potrei, tutt'al più, limitarmi ad insistere nel paragone col libro di Giobbe, anche per rispetto all'orrore e alla pietà dell'uno e dell'altro.

È molto probabile, del resto, che anche il profondo Aristotele parlasse più con obbiettività di critico e coscienza di storico che con partecipazion d'animo; onde il suo concordare con Euripide che - come scettico - s'era attenuto più degli altri, cioè con più timorata coscienza critica, a questo formulario religioso della tragedia. Contro quelli che non l'intendono, egli lo difende con parole da ricordare, perchè par che significhino: togliete la tragedia da questo terreno ed essa morrà. Dice infatti: « Adunque quella tragedia che secondo le regole dell'arte è giudicata bellissima dipenderà da un intreccio di questo genere. E però incorrono nell'errore sopra detto quelli che fanno carico ad Euripide perchè tiene questo modo nelle sue tragedie e molte di esse hanno una catastrofe dolorosa, perchè *qui sta il giusto* » (1). Di qui anche l'insorgere di Platone che, presentando il cristianesimo, non poteva partecipare a uno stato d'animo così pagano. Or dunque, per concludere, non par che si possano in alcun modo accettare le varie spiegazioni esoteriche della catarsi tentate dai moderni: se, invece, per esempio, in quella che il Christ (2)

(1) Op. cit. p. 25.

(2) WILHEM CHRIST: *Geschichte der Griechischen Literatur*, München 1905 p. 190. — V. anche FESTA: *La teoria aristotelica della catarsi*, Nuova Cultura, aprile 1913. — Vedo ora LUIGI RUSSO: *La catarsi aristotelica* Caserta ed. E. Marino 1919): breve storia delle varie interpretazioni della Catarsi.

tolse al Festa (vi si considerano gli ultimi atti della tragedia con la sepoltura, le lagrime, i canti funebri, come una restituzione alla serena realtà della vita operata nell'anima dello spettatore) c'è qualcosa di questo modo di vedere, meglio così. Per quanto poi si riferisce ai nostri umanisti, della catarsi è già detto abbastanza.

Figuratevi un umanista del rinascimento davanti all'aspetto più profondo e più irrevocabile della poesia antica e capirete l'impaccio del Robertelli e il suo penoso arzigogolare. Tuttavia bisogna riconoscergli un merito che lo contraddistingue da tutti i suoi successori e lo pone più dappresso al genuino pensiero dell'antico. Il merito è questo: che egli, dopo essersi involto in ipotesi e fantasticherie ingenuie, alla fine, davanti a uno dei corollari della catarsi, ebbe l'improvvisa intuizione dell'essenza religiosa di quella; capì che non la si poteva spiegare se non trasferendosi nel tempo in cui fu concepita, ed espose questo suo pensiero con una vaghezza tra il pagano e il cristiano che gli fa onore. Ecco le sue precise parole: [« Hic vero metus plane nihil aliud est, quam religio quaedam meticulousa qua animi hominum devinciuntur: nam vera religio ea est, quae cum pietate et observantia erga Deos coniuncta est maximis illorum in humanum genus collatis beneficiis. Maxime enim aequum est ut homines meritam diis immortalibus gratiam divinis honoribus et memori mente gratoque animo persolvant. Hic est optimus deorum cultus idemque castissimus atque sanctissimus plenissimus pietatis ac verae religionis ut eos semper pura mente et voce veneremur tanquam auctores nostrorum omnium commodorum, non autem extimescamus tamquam crudeles tyrannos (1) ».]

È una pagina così libera con quel suo « dii » che potrebbe forse essere sostituito dall'altra parola « Dio » che si ripensa, leggendola, a qualche spregiudicato spirito di mezzo secolo innanzi; di quelli che, per virtù d'intuizione, senza vera consapevolezza critica, risentivano talora in sè, veramente, qualcuno dei più genuini aspetti dell'antichità: una pagina che il Robertelli scrisse non avendo più sott'occhi quella tiranna lettera aristotelica, ma dando ascolto alla sua schietta natura di umanista. Fu però un lampo fugace e sopra tutto sterile perchè, ormai, lo spirito critico è diventato scolastico. Non si tratta insomma di capire Aristotele: ma di fare di Aristotele un maestro e

(1) ROBERTELLI: op. cit. p. 112.

un impostatore di principi, come se i fondamenti del suo pensiero fossero buoni tutt'ora: si tratta di cercare nella sua catarsi pagana un significato cristiano, senza mutare la lettera. L'impresa è disperata; il Robertelli a tu per tu con quella ci si perde, ossia, nel vano tentativo di conciliare i due mondi, accentua il loro contrasto e pone senza saperlo le basi della poetica del Concilio di Trento. « Io non ne capisco nulla » confessa press' a poco il Robertelli: ossia dice: dal momento che la tragedia contiene cose lugubri e atroci, è naturale che ispiri commiserazione e terrore, allo stesso modo che riso e letizia nascono dalla commedia perchè ne contiene di ilari. Quanto poi al resto (la relativa purgazione) io mi ricordo di un altro accenno alla catarsi che è nella politica (e lo riferisce). Da quell'accenno è lecito argomentare che Aristotele intendesse parlare più a lungo di questa purgazione. Tuttavia è un fatto che oltre a queste parole egli non ha aggiunto verbo, a meno che tale aggiunta non fosse in quella parte del libro che noi sospettiamo perduta . . . » (1).

Allora, con molta industria, il buon Robertelli si mette a rovistare i libri aristotelici per trovarvi qualche passo o riferibile alla catarsi o in cui se ne parli « copiosius »; ma non ci ripescia altro che la già da lui ricordata definizione della virtù come giusto mezzo. « Virtus medium obtinet locum inter duo extrema quae sunt alterum ex defectu, alterum ex abundantia: ut copiose declarat in Ethicis Aristoteles. Unde praeclare est ad Horatio dictum: Virtutem esse medium vitiorum utrumque redactum » (2). Dalla quale appunto mi pare scaturita quell'altra definizione pure aristotelica: « virtutem in nulla alia re consistere quam ut homines discant laetari, recte amare, odisse, nullaque in re magis oportere homines exerceri quam ut assuescant iudicare recte ed laetari mansuetis ac probis moribus laudatisque actionibus » (3). Questa gli pare che faccia al caso suo e convenga anche alla poesia in genere. Onde conchiude: « Se, insomma, qualcuno domandi il vero significato della definizione aristotelica della tragedia, rispondo: « Quello giudica che, assistendo alla rappresentazione di essa restano purgati questi due sentimenti, l'orrore e la pietà. Perchè, durante la recita, gli spettatori vedono i personaggi fare e dire cose che molto si avvicinano alla realtà stessa: s'abituano quindi a dolere, a temere e al sentimento della compassione. » Ne sussegue

(1) p. 45.

(2) p. 17.

(3) p. 46.

che, accadendo poi a loro qualche disgrazia, essi se ne turbino meno (*minus doleant ac timeant*) perchè, insomma, è necessario che chi non ha mai avute disgrazie se ne dolga di più, quando gliene accade qualcuna impreveduta. Aggiungi che spesso gli uomini si turbano (*dolent ac timent*) per bazzecole, laddove i poeti tragici mettono innanzi persone e casi veramenti degni di pietà e di spavento anche per un savio; sicchè, a teatro, si impara a distinguere quali son quelle cose che veramente debbono eccitare cotali sentimenti. Inoltre gli uditori e spettatori di tragedie più facilmente poi si consoleranno nelle loro disgrazie con un conforto certamente validissimo: col ricordo, cioè, che anche ad altri prima accaddero le sventure medesime » (1).

Come si vede la catarsi pagana tentava per la prima volta il suo ingresso nel patrimonio ideale della poesia cristiana travestita coi panni di un proverbio domestico: « Mal comune è mezzo gaudio ». Ma non bastò: perchè, così, s'andava a urtare contro lo scoglio già avvertito dal Fracastoro e ben osservato dal Robertelli stesso nella citata prefazione. A fargli riosservare il pericolo questa volta venne Platone il quale, per bocca del fido Proclo parve ricordargli: [« Ma non hai convenuto tu pure che il male è anche più contagioso del bene e che la rappresentazione o imitazione dell'uomo, sia pur fatta con intenti onesti, te li mette innanzi tutti e due di necessità? »]. Proclo, infatti, diceva: « Ogni μιμητικόν dei vari costumi umani fa presa facilmente sugli animi di coloro che odono; ragion per cui, con questa comune imitazione di ogni specie di costumi, molti son turbati e traviati dalla retta via e dalla regola della virtù, perchè essa virtù è qualche cosa di semplice e massimamente simile a Dio. Perciò noi affermiamo massimamente eccellere τὸ ὄν ». (Ricordate come Dante aveva risolta la questione per conto suo mettendola in conto d'Aristotele? La natura è opera di Dio:

... l'arte vostra quella, *quando puote*,
segue come il maestro fa il discente,
si che vostr' arte a Dio quasi è nipote).

Ma la libertà del Medio Evo era morta. Secondo Platone, dunque, osserva penosamente il Robertelli « occorre che chi vuole attenersi a questo τὸ ὄν che è il bene, fugga le cose ad esso contrarie.

(1) Id.

E se la *ποικιλία*, cioè la varietà dei costumi, ci s' insinua nell' animo, questi, alla fine dell' opera, saran tutti da purgare. La tragedia e la commedia quindi, come rappresentazione di affetti vari, son da fuggire, perchè riempiono la vita di quei mali che ne sono l' effetto » (1). Nè egli trova altra obiezione se non questa: che se si tratta di mitigare le impressioni troppo violente, gli uomini potranno anche « pro virili affectiones animi contrahere ». Ma quanto ai maligni effetti della *ποικιλία* difficile è negarli con buone ragioni. Noi imitiamo « tam bonos quam malos » e, « se è vero che la poesia deve badare all' utilità e all' educazione degli uomini, bisogna limitare l' imitazione ai buoni e ai savi, perchè, appunto secondo Proclo, gli uomini godono per natura delle imitazioni e tutti siamo φιλομῦθοι . . . Quindi l' imitazione *ποικίλη* potrà essere giocondissima, ma non giovevole all' educazion degli uomini » (2). L' osservazione del Fracastoro diventa qui il dilemma di Proclo.

Ma non c' era bisogno nè di Platone nè di Proclo che gli ricordasse il memento. Si può dire che ogni nuova pagina del testo esplorato riconduceva il povero commentatore al punto medesimo. Egli si è appena sciolto da questo interminabile impaccio e Aristotele gli ripropone un' altra distinzione innocua in apparenza: ma latet in cauda venenum. Nella tragedia, dice l' antico, si distinguono sei parti di cui le principali sono: *fabula et mores*. Quale di queste due va messa innanzi? La favola, perchè senza azione non vi può essere tragedia nè passaggio di felicità a infelicità. Ma l' azione dipende pure dalla psicologia degli uomini: cioè dai mores: « ex moribus actiones proficiscuntur ». Quindi scrivere una tragedia vuol dire impostare un seguito di questioni psicologiche di effetto morale; secondo quello che il Robertelli ha già ammesso fin dalle prime pagine: « conviene che le cose che si imitano siano o virtù o vizii ». Egli veramente non trae anche questa ultima conseguenza, ma è troppo chiaro che i suoi prossimi successori se la troveranno posta fra mano.

Per ultimo ci sarebbe ora da illustrare il non spregevole commento alla questione della differenza tra storia e poesia, l' una espressione del particolare, l' altra dell' universale, secondo Aristotele. Ma poichè si tratta di questione agitatissima in questi decenni, più an-

(1) p. 47

(2) Id.

cora che per se stessa, per l'importanza che le diede il Tasso col suo poema, coi suoi scritti teorici o con la sua follia, non solo, arrivati a lui, ci toccherà di riassumere le varie opinioni dal Robertelli in su (e sarà cosa breve perchè, se qualche favilla d'ingegno in taluno non manca, la monotonia e le ripetizioni sovrabbondano), ma come questo principio aristotelico diede subito inizio alla sconcludente ribellion del Giraldi, sarà bene che, al prossimo capitolo, prima di parlare di quella e quasi a confronto, esponiamo il commento del Robertelli. ✓ Quanto poi a un giudizio complessivo sull'opera di lui credo che possiamo anche dispensarcene dopo quel che s'è detto, tant'è chiaro il significato della sua modesta e simpatica figura. Egli, in una parola, è l'ultimo umanista autentico che si trova ad essere ad un tempo, senza saperlo, il primo critico letterario della controriforma; l'ultimo sincero edonista della poesia che mette per caso le basi del moralismo. L'avete ben veduto. Il dubbio appena intravvisto sugli orizzonti dal Fracastoro sulla possibilità di un diletto poetico estraneo alla questione morale, incontrandosi con la lettera aristotelica diventa, nelle incolpevoli mani del commentatore, il dilemma di Proclo. La questione se sia possibile rappresentare liberamente in poesia l'anima umana, veduta in compagnia di Aristotele suscita un vespaio di scrupoli che sono nell'aria e ricadono sulle parole di quello. Quanto più il povero commentatore s'affanna ad uscirne, tanto più vi si interna. Così la sua opera, sebbene non suggellata da una vera impronta personale, e forse appunto per questo, (a parte il merito della interpretazion della lettera che valse allo studioso l'ammirazion del suo tempo) diventa come il programma di una sistematica demolizione di quel rinascimento che il Robertelli amava e si credeva di integrare a quel modo.

CAPITOLO IV.

Aristotele fra il romanzesco e l'eroico.

SOMMARIO. — **1.** Differenza fra storia e poesia : l'una rappresenta secondo il particolare, l'altra secondo l'universale - Prima vaga interpretazione del Robertelli - Diffidenza verso il romanzesco. — **2.** Effimera e futile ribellione ad Aristotele del Gibaldi - Ragione delle simpatie che egli suole ispirare - Analogia della sua poesia e delle sue teoriche con quelle inglesi del periodo pre-shakespeariano - Da noi in luogo di Shakespeare s'ebbero i teorici letterari della controriforma. — **3.** Per il Gibaldi non esiste differenza tra storia e poesia - Stoppia i nuovi concetti moralistico-aristotelici per una pretesa difesa dell'Ariosto e del romanzesco - Interpreta questo come esasperazione della fantasia. — **4.** Vano tentativo di conservare il rinascimento e reale dissoluzione di questo, come lo dimostra la poesia stessa del Gibaldi - Il Pigna sostiene le stesse teorie ma con maggiore coerenza aristotelica ed ha perciò un accenno alla «peripezia». — **5.** Perchè questa critica dell'eroico sostanzialmente giusta non potev' avere efficacia - L'eroico come soluzione del problema morale. — **6.** Incertezza dei poeti epici in queste prime discussioni critico-morali - Effetti dell'aristotelesimo su Bernardo Tasso - Sue oscillazioni tra il *delectare* e il *prodesse*, tra il romanzesco e l'eroico - Simile ma più coerente contegno di Luigi Alamanni - Sua definitiva adesione all'eroico e al *prodesse* nonostante l'ammirazione per l'Ariosto - Inquietudine e follia di Bernardo nelle contraddizioni delle lettere e dei sonetti - Sue ingenuie ipoerisie con il Gibaldi, con l'Alamanni, con lo Speroni - Bernardo e Torquato - Insuccesso del Gibaldi.

Se tutte cotali questioni riguardano la poesia piuttosto in ipotesi, essendo ispirate di preferenza dalla forma tragica la quale, per allora, non era in fiore, chi le avesse invece riferite al genere poetico dominante, il romanzesco, le avrebbe vedute cadere sovr'esso come un peso deformante. E però quella singolare particella aristotelica che, già al suo primo uscire dall'ombra aveva colpito la fantasia del Fra-

castoro come elemento indispensabile alla futura definizione della poesia, quella si riferiva in realtà non alla poesia in generale ma alla differenza fra questa e la storia, e insegnava: « Poetam sectari universalialia, historicum vero particularia ». Per una generazione affannata dal bisogno di farsi un'idea critica della poesia conforme ai molti suoi scrupoli, è naturale che quelle parole di Aristotele apparissero come una rivelazione e non fossero più dimenticate. Parve che ivi fosse il vero segreto della rappresentazione di quelle « umane passioni » che, per lo innanzi, erano state l'oggetto più estraneo alla poesia ed ora stavano per diventare il « più proprio ».

Tolgo questa espressione da un trattatello del Capriano sul quale ci fermeremo di qui a qualche pagina. Il Robertelli capì veramente a fondo il pensiero dell'antico? Più che non si creda, forse, e certo quanto lo spirito dei tempi gli consentiva. Ne capì di sicuro uno dei significati eterni, quasi domestico a noi, ma al quale non era giunto il rinascimento e oltre il quale non andrà alcuno dei suoi successori compreso il Tasso. Gli scrupoli condurranno anzi a un regresso. Capì insomma che la storia, per quanto « adnotata » e abbellita da immagini poetiche, non può diventar poesia se il poeta non se ne faccia una sintesi sua; che non v'è grandezza o bellezza di personaggio storico suscettibile di passare nella poesia così come sta; che, nella storia, quale si scriveva allora, c'era una parte sola di ispirazione poetica (1): le concioni poste in bocca agli uomini illustri dalla fantasia dello storico. Di qui forse sarebbe giunto a qualche osservazione degna dei moderni, se la preoccupazione moralistica della *πολιμία* non l'avesse inceppato. In quella affermazione: « poesim philosophicum quiddam magis in se habere quam historiam, hoc est philosophiae magis esse similem, quia poesis exprimit ac sectatur universalialia, historia autem particularia » (2), nella quale una delle menzogne convenzionali del rinascimento aveva inteso che s'alludesse a sapienza allegorica recondita nei miti, egli intese che si trattava di una vera elaborazione poetica. Disse: « Si sit effingendus prudens in rebus agendis Ulisses, non qualis ipse est, esse considerandum sed, relicta circumstantia, transeundum ad universale et effingendum esse qualis prudens callidusque, ab omni parte absolutus, describi solet a philosophis ». (3) Ma — si osserverà subito — in queste parole non c'è

(1) Op. cit. p. 90.

(2) p. 91.

(3) id.

tanto la teoria della libera intuizione poetica quanto quella d'un assoluto morale cui il poeta deve aver l'occhio rappresentando l'uomo e le sue azioni.

Certo anche questa idea è implicita nelle sue parole: tanto implicita che i suoi successori non vi coglieranno e non terranno per buona se non quella. C'erano di mezzo i pericoli della *ποικιλία* e si sa bene che cosa voleva dire foggiare un personaggio « ab omni parte absolutus » e dargli un significato filosofico, affidandosi ai filosofi del tempo, gente di non facile contentatura. S' intende dire che, secondo ogni probabilità, il Robertelli non prevedeva tutti gli effetti di quel principio e, conforme alla sua natura, dava a quello un significato assai più umano e più semplice. Non è piccola novità, del resto, l'aver capito che il materiale greggio della storia non diventa poesia, per quanto fregiato e abbellito, se non è ricreato dal poeta. A questo pensiero, tuttavia, egli diede l'espressione che il tempo esigeva e si affidò ai filosofi.

Resta però una obiezione da fare. Perchè dunque il Robertelli, per questa via, arrivò a svalutare alquanto il poema romanzesco, a credere che un tale universale si potesse attingere quasi solo nel poema eroico? (1) Sta bene che Aristotele parlava di poema eroico, ma quello non aveva conosciuto il romanzesco. O forse che l'Ariosto non « sectaverat universalia » pur con la materia romanzesca? Forse che egli aveva seguito il metodo degli storici? La risposta sarà data anche troppo in lungo e troppo chiaramente nelle pagine successive: c'era di mezzo la *ποικιλία* considerata appunto dai filosofi.

Quindi, prima di venire ai successori del Robertelli immediati nel tempo e nello spirito, consideriamo la presto domata ribellione del Gibaldi sul terreno di quest'arduo principio aristotelico.

È un* gran peccato, però, che cotesta famosa e futile ribellione fosse tentata da un uomo inferiore agli aristotelici stessi per forza d'ingegno, e nascesse non dall'aver inteso ciò che v'era di falso in quei loro principi, ma dal non aver inteso ciò che v'era di buono in parecchi: per esempio in quest'ultima modesta conquista del Robertelli. È pure un peccato che egli confondesse la sua protesta con la difesa dell'Ariosto, traendone immeritate simpatie tra contemporanei e posteri, e che da quell'aria di indipendenza che la tradizione ro-

(1) p. 96.

manzesca conservava nella fetonteia Ferrara (sicchè a lei poi sempre fa capo una sorda opposizione alle idee correnti col Castelvetro, ferrarese di animo, col Patrizio, col Guarino, con le Accademie cittadine, tutta gente piena di rimpianti ariosteschi) egli prendesse lena non a liberarsi dalle maglie dell'aristotelesimo, ma a ridur questo a significati punto interessanti.

Pure ebbe un momento di gloria come poeta e come teorico che in lui si equivalgono. Un savio critico della vecchia scuola, il Camerini, quando faceva le sue prime armi col nome di Giulio Antimaco, definì i « Discorsi intorno al comporre dei romanzi » del Giraldi (e non li definì male per rispetto all'impostazion dello stile e al momentaneo successo che ebbero): « La prefazione al Cromwel del lor tempo » (1): il Carducci onorò il poeta di questa complicata definizione: « l'Euripide romantico della Corte d'Este » (2). Eppure sapete quali sono i meglio collocati per veder bene che cosa rappresenta il Giraldi? Sono gli Inglesi. È un paradosso esattissimo; e, forse, per l'istessa ragione, i peggio collocati siam noi. Avendo l'occhio al passato e all'Ariosto, dopo il quale ci si presenta un lungo declinare della poesia, noi, per un bel pezzo, fino al 600 insomma, ci disponiamo a un sospiro di simpatia tutte le volte che qualcuno ci richiami a lui a fatti o a parole, come se non ci fosse salvezza se non in quella forma d'arte, come se non fossero già di molto mutate le possibilità poetiche dei tempi. Ma di queste non abbiamo chiara coscienza, perchè nessun poeta ce le svela. Gli Inglesi che, invece, hanno l'occhio davanti a sè, a Shakespeare, sono disposti a un rigoroso controllo tutte le volte che, di questi anni, si presentino forme d'arte travolte poi dalla rivelazione shakespeareiana. Per il Giraldi però, c'è un'analogia assai più sostanziale e riconosciuta che lo mette così in luce all'occhio degli Inglesi. Egli rappresenta fra noi proprio quella forma di poesia che Shakespeare, apparendo, trovò in conflitto con la sua e abbattè o trasfigurò mettendoci la scintilla dell'umanità. Gli Inglesi distinguono i due momenti con queste due espressioni: la poesia del periodo elisabettiano è la poesia dell'*orribile*, quella di Shakespeare è la poesia del *terribile*.

(1) G. B. GIRALDI: *Scritti critici*. Pref. di Giulio Antimaco p. 1 (Milano, Daelli 1864).

(2) CARDUCCI: *Saggi tre sull'Aminta* (Firenze, Sansoni 1895) p. 54.

Il Giraldi (1) è fra noi il rappresentante genuino della poesia elisabettiana dell'orribile. E la differenza tra questi due aggettivi sapete qual'è? L'orribile è ciò che non ha anima: il terribile ciò che l'ha. Il primo è la strage cieca e spettacolosa che turba solo la fantasia, l'altro è il misfatto in cui c'è un baleno dell'umano destino che c'investe il pensiero: il primo può essere dato anche da personaggi burattineschi, il secondo si sprigiona solo dalle grandi figurazioni umane; per il primo può bastare un ignoto poeta del periodo elisabettiano, per il secondo ci vuole Shakespeare. Per gli Inglesi è così chiaro il distacco tra i due periodi dell'orribile e del terribile che, mettendosi a studiare i tempi nostri paralleli a quelli, non possono sfuggire al ravvicinamento. Anche per il Saintsbury, l'Orbecche è « The chief italian horror-tragedy » (2).

Se noi, invece del Tasso, avessimo avuto uno Shakespeare, o, per restare in casa nostra, un Manzoni, come a giudizio del De Sanctis stesso (3) sarebbe stato nelle aspirazioni del tempo, allora, certo, intorno al Giraldi non sarebbero oggi possibili equivoci. Invece di avere uno Shakespeare o un Manzoni avemmo i critici della seconda metà del 500 che si limitarono a sentirne il bisogno e, con lo sforzo del loro teorizzare, parvero auspicarli: poi deviarono e si smarrirono nell'assurdo. Sicchè il nostro sospiro rimase sempre l'Ariosto, come se non ci fosse stata altra via che tornare a quello. Il Giraldi godette il beneficio delle grandi insegne sotto cui si mise: ma, in realtà, egli capì l'Ariosto non più di quello che intendesse Aristotele e rimase, in teoria più ancora che in pratica, il genuino rappresentante, tra noi, dell'« horror-tragedy » che, in fondo, è tragedia da burattini.

Insomma, a ridurre nei brevi limiti ch'essa merita la tesi del Giraldi piena di vittorughiana albagia (dei suoi due discorsi, l'uno per i romanzi è del 49, l'altro per la tragedia è del 53) se ne ricava questo. Non è punto vero che quella distinzione aristotelica fra l'universale e il particolare consideri una vera differenza tra lo storico e il poeta nell'ispirazione e nel modo di trattar la materia. « Se noi

(1) Cfr. « Il Conciliatore » (f. II, anno I, p. 293).

(2) SAINTSBURY op. cit. vol. II, p. 58.

(3) DE SANCTIS: *S. Lett. S.* vol II, p. 135 (Napoli - Morano - 1913).

leggiamo volentieri in prosa - tuona egli con così alta voce che non si ha il coraggio di interromperlo - la vita di Temistocle, di Coriolano, di Romolo, di Teseo e di altri eccellenti uomini, perchè ci dovrà essere men grata e men profittevole a leggerla composta in verso di gentile e saggio poeta? » (1) L'epopea non è che storia e « storia in versi! » (2) La sua veemenza è tale che non solo non riesce a rimetterlo in carreggiata l'oscuro Aristotele, ma neppure il bonario Orazio col motto pieno di buon senso :

Nec gemino bellum troianum orditur ab ovo.

Ma come? Risponde Cinzio: « se dalla cuna quest'eroe diede segno della sua grandezza, dalla cuna si devono cominciare le azioni della sua vita ». Su questo bel fondamento mise in versi la sua « Ercoleide » e, lì, si dimostrò tanto accorto critico quanto valente sebben coerente poeta. « Io mi son molte volte riso - egli dice - di quelli che hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell'arte di Aristotele e di Orazio, non considerando che nè questi nè quegli conobbe questa lingua e questa maniera di comporre » (3). Ma perchè a nessuno salti in mente di attribuirgli per tali parole alcun pensiero profondo, egli affronta risoluto l'espressione di Aristotele, e invece di dire che essa non fa al caso suo (tant'è ormai il prestigio di quel nome), s'impunta a volerla spiegare e giudica che quell'assegnare al poeta la trattazione delle cose come dovrebbero essere, al contrario dello storico che le tratta come sono, non ha alcun significato critico o filosofico o intimo: ma si riferisce piuttosto a una questione di contorno. Virgilio, per esempio, quando descrive i sacrifici d'Enea non studia i costumi del tempo di quello, ma si riferisce comodamente ai tempi di Ottaviano. **E** questo avviene perchè non scrive il poeta - come ho detto - le cose quali erano e sono; ma quali debbono essere per dilettere e giovare insieme, soddisfacendo agli uomini di quella età nella quale scrive: il che non è per modo alcuno lecito a chi scrive storia » (4). Tutto il giovare del poeta è ridotto a questa molto comoda facilitazione dell'intelligenza della storia per gli ignoranti: e proprio in tal modo gli pare che il poeta giovi agli uomini e sia più filosofico dello storico! Ammiratore fanatico del meraviglioso, del fantastico, dell'orribile egli si valse di questa sua singolare attitudine a storpiare la *Ποιητική*, conosciuta da lui nelle

(1) Op. cit. p. 24.

(2) Id. p. 25.

(3) Id. p. 51.

(4) p. 65-66.

solite formule, per teorizzare la sua riforma che consisterebbe nel trasportare nella tragedia la materia o meglio la maniera romanzesca. E si appoggiò su altri due passi aristotelici. Quello aveva detto: « Chiunque abbia coscienza della tragedia buona o rea, l'avrà ancora dell'epopea, perciocchè nella tragedia, sono le cose che ha l'epopea, ma tutte le cose non sono nell'epopea che ha la tragedia » (1). A lui, che non capiva nulla di catarsi e di elemento mitico religioso, fece comodo intendere che quello avesse detto il contrario, potersi dalla epopea passare alla tragedia senza mutare o aggiungere nulla.

Aristotele avea stentatamente ammessa la possibilità di una tragedia di argomento immaginario: ammissione - dissero i commentatori venuti dopo - strappatagli dalla sua amicizia per l'autore del « Fiore » Agatone « *deliciae Aristotelis Platonis familiarisque* » (2). Il Giraldi capì il contrario: che cioè la vera materia del poema fosse il fantastico. « E questa è stata la ragione - esclama egli - ch'io (non curando quello che ne sieno per dire i morditori) ho composto la maggior parte delle mie tragedie di soggetto nuovo da me trovato ancora che non ve ne sia esempio appresso i tragici nè greci, nè latini ch'oggi si leggono, volendo piuttosto errar col giudizio di Aristotele (se poi si può dire errare chi segua così giudizioso filosofo) che compiacere coloro ai quali ogni cosa dispiace se non quello che essi fanno che è conforme ai loro discorsi contrari molte volte a tutti i buoni giudizi » (3). Ora, quando si dice che il Giraldi propugnò l'abbandono dei tragici greci per un ritorno a Seneca, si dice cosa vera, ma che spiega assai poco la psicologia dell'uomo e lo spirito della sua molto personale riforma. Seneca è il pretesto o il presupposto storico di quella sua bizzarria alla quale i classici greci non avrebbero prestato il loro consenso; laddove il latino, col suo spagnolesco amore del portentoso e del truce, aveva l'aria d'un precursore: se se ne tolga però quel terzo elemento della tragedia - la sententia - così cara al poeta stoico e così sconosciuta allo scapigliato italiano. Onde la conclusione del suo programma di riscossa: si butti via cotesta pretesa di trovare un perchè alla poesia, si mettano in un fascio poemi e tragedie, si miri alla novità e alla sorpresa e se

(1) ARISTOTELE op. cit. p. 10.

(2) Cfr. PETRI VICTORII: *Commentarii in primum l. A. de A. P.* Florentiae 1460, p. 152. — PICCOLOMINI: *Annotazioni all'A. P.* citato poi, p. 146.

(3) Op. cit. p. 65-66.

davvero gli eroi romanzeschi son venuti a noia, si faccia una semplicissima cosa, si prendano gli eroi antichi e si trattino come altrettanti Orlandi e Rinaldi. [Ecco le sue parole di vero gusto vittorughiano : « Volete trattare argomenti antichi? Ma trattateli! Alcuni dicono che le cose antiche non sono atte a pigliar quella forma che pigliano le finte di nuovo Oibò! Io sento che molti lo stanno tentando e che avendo fastidio degli Orlandi e dei Rinaldi fanno dei soggetti antichi altrettanti Orlandi e Rinaldi » (').

Molti lo stanno tentando? Oh! vedremo subito quante delusioni attendevano il povero Cinzio. Come gli uccelli di passo si commovono ai richiami che salgon dal prato e fanno l'atto di raccogliere il volo, ma, fiutato appena l'inganno, riprendono l'aria delusi e stanchi, così i poeti italiani si volsero al richiamo del Gibaldi che pareva quello del rinascimento. Ma, come capirono la falsificazione, si riaffidarono al destino dei tempi nuovi. Perchè la figura del Gibaldi, in fine, non è nè fuori posto nè strana. (Egli rappresenta un tentativo di rifare il rinascimento in un'età che non era più tale e non aveva ancor trovata altra via. Ma, del rinascimento, egli non vede che la bellezza senza la sostanza (basta pensare che non intese il Pulci), gli effetti senza la causa e gli pare che, per rinnovarlo, basti uscir dalle maglie di Aristotele o allentarle, senza comprendere che, invece, l'unico modo sarebbe stato d'intendere quello a fondo, senza rendersi conto che il divino Ariosto non aveva scritto il Furioso facendo della poesia come lo storico fa della storia, badando solo a ammassar meraviglie, ma aveva proprio considerato i suoi paladini sotto l'umana luce dell'universale. Così - come avviene sempre nelle recise antitesi - l'opera sua è gemella a quella degli aristotelici e rappresenta, massime negli scritti poetici, quel disfarsi del rinascimento al quale gli aristotelici lavoravano, invece, tentando di teorizzare qualche cosa di nuovo. E ci dà anche un presentimento di ciò che doveva essere il secentismo. Ma come, anche dalla dissoluzione di una forma poetica, può germogliare il misterioso fiore della poesia, c'è in lui qualche spunto di decadente bellezza tutta vuoto intimo ma pur riuscita per certi baleni di sensualità, di fantasiosità appassionata che è appunto arte di decadenza. Vedete quella sua vantata Orbecche piena di meraviglie inventate da lui, concludente a catastrofi meravigliose sullo sfondo d'un

(') Id.

lussurioso oriente dove Seneca è travestito proprio da Oscar Wilde, e il mito classico del cuore offerto nel vaso - o serena ironia ariostesca! - ha sensuali iridescenze Wildiane.

Ma l'aveva poi letto Aristotele costui? Il Pigna, che poi si lagnò d'essere stato derubato da lui della tesi (ma ebbe fama di maligno) gli ricorda intanto che nell'originale no di sicuro, perchè il greco non lo sapeva. Certo avea ragione il Pigna: non in greco e male in latino. In realtà quella sua grande sicurezza veniva da esuberante e non spregevole ignoranza d'uomo che ha dentro di sè un suo mondo poetico. Infatti il Pigna che, per il culto dell'Ariosto, aveva fatto l'anno prima (1553) di meglio che queste chiacchiere, pubblicandone primo le poesie latine, sostiene le stesse cose ma con più finezza e coerenza: e, certo, sarebbe passato lui alla storia invece del Giraldi, se avesse potuto raccomandarle come l'altro a un discreto bagaglio poetico. Egli crede insomma ⁽¹⁾ che l'universale voglia dire varietà e il particolare monotonia. Gli par quindi che il poema eroico, con tutte quelle regole, riuscirà a trovarsi in conflitto con questo stesso universale: sarà monotono insomma. Anch'egli approva l'idea di mettere nelle tragedie la materia dei romanzi, ma rispetta le distinzioni di Aristotele e lo colpisce, fra gli altri, quel punto della peripezia ⁽²⁾ alla quale s'era già appigliato, con incredibile fortuna storica, come a un addentellato opportunissimo tra il romanzesco e il classico, un altro aristotelico della prima ora: lo Speroni. Apprezza anche l'obiezione che facilmente « per la poesia indotti siamo a dipingere i vizi » ⁽³⁾; ma risponde con un argomento che rivela in loro, dico in lui come nel Giraldi, un sincero stato d'animo di parecchi anni innanzi, quando non si vedeva rapporto tra vita e letteratura. Risponde che è vero; ma che la poesia è cosa di pochi, che il popolo non ne capisce nulla e gli eletti si regolano. Infine, uomo erudito, riconosce senza strappi giraldiani la assoluta sovranità di Aristotele e afferma che il proprio sforzo fu non di ribellarsi a lui, ma di seguirlo e interpretarlo nel modo migliore ⁽⁴⁾.

Ed ora vien fatto di domandare: queste obiezioni contro il poema regolare aristotelico non erano però fondate e vittoriose, almeno per rispetto ai pericoli della monotonia e del poco interesse? Non erano

(1) G. B. PINNA: *I Romanzi* (Venezia 1554) p. 1.

(2) p. 28. (3) p. 30. (4) p. 65.

tali da disanimare i poeti, specie in un momento in cui alla poesia si continuava a chiedere meraviglia e splendore? E se, anzi, il culto dell' Ariosto, pur fra pochi e stentati contrasti, cresceva, che cosa aveva fatto di male il poema romanzesco per essere respinto con tanta ripugnanza? E che cosa aveva fatto di bene il poema epico per attirare cotanto? Che cosa era in fine questa aspirazione incerta e fosca all'eroico, questo cruccio delle due ultime generazioni del 500 nel volere un poema epico? Nulla; avveniva quello che il Fracastoro aveva intuito guardando con vero occhio medico la piega dei tempi tormentati dal problema del bene e del male. Ricordate: « Genus enim illud absolute pulcherrimum fere unum est ut forte heroicum: per illud tamen non semper scribere poeta vult ».

Avveniva proprio così: la risposta al Gibaldi e al Pigna, la spiegazione del dubbio del Fracastoro venivano da ogni parte; erano nell'aria. Io apro per esempio il trattato « della vera poetica » del Capriano ⁽¹⁾ frutto di questi anni (1555), e vi trovo tutto un inno a quella grande e pericolosa gloria della poesia che è la rappresentazione dell'uomo. Anzi « il più proprio subietto della poetica sono le umane azioni » ⁽²⁾. Ma fra le sirti della *ποικιλία* psicologica non c'è che un ancora di salvezza: il poema eroico. Perché la poesia « variando e rappresentando le azioni umane *in quel modo che dovranno essere occorse e ragionevolmente succedute e riducendole in idee universali di azioni e di costumi* (che questa è una delle principali differenze fra lo storico e il poeta) istruisce e ammaestra l'animo e la vita nostra or con questa sorte d'azioni or con quell'altra, sulla via del *vero bono e beato vivere*.... E se qui alcuni dicessero che grandissimi per l'opposto son quei nocumenti che nascono da questa arte da chi perversamente l'usa imitando e rappresentando cose turpi e che dall'onestà si partono, come han fatto molti degli antichi e greci e latini » ⁽³⁾, si risponde raccomandando l'imitazione ad usum delphini, l'allegoria e altri ripieghi ma soprattutto additando la grande via di scampo, l'imitazione di personaggi illustri, sublimi, perfetti, quelli che bazzicano solo nel poema eroico e coi quali solo si accorda il castigato stile di questo. « Deve il poema essere ammirabile di rara suprema e squisitissima invenzione ancor nel suo genere, e non d'in-

(1) GIO. PIETRO CAPRIANO bresciano: *Della vera poetica* (Venezia 1558).

(2) p. 14. (3) p. 3.

venzione comune o mediocre... d'elocuzioni dilettevolissime parimente... e oltre di ciò... avere più che mediocre giudiziosissima e grandissima osservazione delle cose, massime delle cose umane; perocchè, da questo, il vero e buon poeta forma e ordina il filo della imitazione dei costumi degli affetti degli uomini e similmente a presso a quella parte di filosofia che morale si chiama » (1). Ma, perciò, per avere il personaggio « ab omni parte absolutus » in questo senso, via i paladini bizzarri e cercate l'epos: cercate « azioni illustri, anzi illustrissime » (2): ragion per cui aveva perfino torto Aristotele a non capire che il poema epico è ognora preferibile alla tragedia dove tra le quinte si aggira sempre l'iniquità. Così Virgilio sale più in onore di Omero il quale scivola nell'indecente più spesso e più volentieri di quello (3).

Ma questa è arida prosa di critici - e piccoli - che spiega ma non illumina. Per vedere in palpitanti anime quale occulto assillo incitasse spesso contro genio, ma fatalmente, verso l'eroico, i migliori, bisogna badare ai poeti, ai pochi poeti del tempo che, illusi un istante dalla promessa del Gibaldi di rinnovare il rinascimento, risposero al suo appello, si sforzarono anche di persuadersi e poi, a capo chino, ripresero via verso l'eroico come altrettanti romei. Non è immagine retorica questa, ma strettissima verità. Ci sono dei dietroscena psicologici, delle sottili intime angustie che danno il tono di quegli anni come nessun altro indizio. Penso a due uomini molto rispettabili: Bernardo Tasso e Luigi Alamanni che bisogna conoscere un po' da vicino.

La storia delle lunghe alternative di Bernardo fra il romanzesco e l'epico è già nota per sommi capi: meno famosa è quella dell'Alamanni: eppure l'una e l'altra son dell'istessa natura. Bernardo, per età, per educazione, per ragion di gusto, inclinava alla poesia romanzesca e non era stufo della buona tradizione ariosteana. Eppure, un bel giorno, venuto in possesso di un romanzo spagnolo e cadutogli in mente di cavarne un poema, non riuscì a cacciare l'idea di farne « la perfetta azione d'un solo ». Che cos'era avvenuto? Spirito inadattissimo alla critica, è probabile che, dapprima, neppure egli si rendesse conto di quanto tale sua idea letteraria fosse legata con quella religiosa. Del resto, in tante sue divagazioni teoriche, non gli riuscì

(1) p. 13.

(2) p. 16.

(3) p. 21.

mai di veder bene questo rapporto che pure lo tormentò così a lungo: non riuscì a dire perchè volesse ridursi all'epica dalla quale lo dissuadeva fra l'altro, il pauroso esempio del Trissino. Più ancora che le idee lo impacciavano gli uomini che le rappresentavano e lo impauriva il biasimo loro, dandogli una perplessità malata, così analoga a quella del figlio che mai, forse, la legge dell'ereditarietà si manifestò in forme più precise e in oggetti più delicati. Certo i primi tassativi commenti alla Poetica gli passarono sull'anima come un monito vago e penoso, del quale resta documento nelle sue prose non per alcuna analisi o critica, ma per una sua sommissione umile e quasi irragionevole come quando, accolto nell'Accademia di Venezia (1), vi pronunciava quel suo ragionamento della poesia, dove si allude all'Arte poetica « tanto tempo nell'oscure tenebre dell'ignoranza del mondo sepolta e perfettamente nella latina favella tradotta e perfettamente dall'erudito Robertello, dal nostro *giudiziosissimo* M. Vincenzo Maggi, e dall'eccellente M. Pier Vittorio esposta e interpretata, *quasi sicura e fidata scorta per le difficili strade della poesia* » (2). (Per intendere il valore di quel giudiziosissimo attribuito al Maggi si ricordi che esso vale piissimo, essendo costui (ciò che si vedrà fra non molto) il primo che ridusse a stretto significato moralista i passi controversi della Poetica: onde s'intende pure, senz'altro, ciò che significhino gli attributi di sicura e fidata dati a questa).

Ma dopo questo caloroso atto d'ossequio invano voi cercate qualche argomento più solido; uomo della generazione che avea visto nascere il « Furioso » egli, della Poetica, non ci capiva nulla. Platone — dice Bernardo — condannava la tragedia « avendone essa solo la dilettaazione proposta: la epica invece proponeva con la dilettaazione insieme la virtù e quella norma di vivere con la quale gli uomini si congiungono co' Dei » (3). Questa congiunzione co' Dei (bella frase quattrocentesca) gli pareva si operasse attraverso le regole classiche: ma non una di quelle regole meritò la fortuna di essere illustrata da lui. Anzi, quando si sforzò di spiegare quella tanto riconosciuta finalità morale della poesia, invece che i difficili argomenti degli aristo-

(1) *Rime* di B. Tasso colla vita nuovamente descritta del sig. abate Pierantonio Serazzi (Bergamo 1749) pref. p. 32.

(2) B. TASSO: *Delle lettere*, aggiuntovi il « Ragionamento della poesia » (Padova 1733) p. 525.

(3) Id. p. 517.

telici, gli vennero sotto la penna quelli blandi e oscillanti dei loro predecessori. « Il fine della poesia – disse – non è altro che imitando le umane azioni con la piacevolezza della favola, con la soavità della parola in bellissimo ordine congiunte, con l'armonia del verso, gli umani animi, di buoni e gentili costumi e di varie virtù adornare » (1). Non solo, ma quando si sforzò di spiegare in che cosa consistesse il diletto dell'antica poesia, confessò che, in Virgilio, quel che gli piaceva, per esempio, era il famoso episodio di Didone e d'Enea (2): ormai diventato come il segnacolo dell'ardua conciliazione fra « delectare » e « prodesse ».

Della sua partecipazione intellettuale al grande contrasto del giorno, egli non riuscì a lasciare negli scritti teorici alcuna traccia più chiara o spiegazione più profonda. Appunto perchè non era questione d'intelletto; ma si trattava di un'anima che, se la frase è concessa, subiva l'ambiente. Invece nella storia delle sue alternative tra il romanzesco e l'epico, dei suoi abbandoni, dei suoi rimorsi, delle sue ingenue ipocrisie, tutte cose evidenti nelle lettere agli amici arcigni e implacabili come tiranni (il Giralda da una parte, gli aristotelici dall'altra), egli lasciò a quella breve traccia teorica un commento indimenticabile. E bisogna vederlo, perchè vi si scorge, disegnato punto per punto, lo schema di quelle altre alternative di venti anni dopo, su cui il figlio Torquato mise il colore pauroso della follia. I frenologi, ripeto, quelli che credono all'ereditarietà di questi mali, farebbero bene a ritornare sull'esempio dei due Tasso.

Non meno interessante poi, per rispetto alla conoscenza del tempo, è il caso di Luigi Alamanni che esordì pure egli poeta del rinascimento o, in altre parole, ariosteo, e, seguendo la curva di una parabola che va dal 1541 al 1555, finì aristotelico deciso. Trattati teorici in cui egli spieghi il perchè del suo mutamento non risulta che ne scrivesse, ma, natura non aliena dal meditare, è probabile che egli leggesse un po' più addentro del collega in quella fatalità aristotelica che era divenuta come il comune gorgo delle anime letterarie contemporanee. Certo quello strano repubblicano era foggiano d'una pasta meno incoerente che non Bernardo e, arrivato alla conversione, ci si fermò suscitando l'invidia del lontano compagno. Le casuali frasi teoriche di lui, però, non sono più profonde di quelle del Tasso:

(1) Id. p. 525.

(2) Id. p. 522.

anzi, nello spirito, le ricordano assai da vicino. Non so se il concetto informatore della classica castissima « Avarchide » fosse fedelmente espressa dalle parole che ad essa premise con altre il suo primo editore (l'opera fu pubblicata postuma) : « le unità aristoteliche corrispondono con la perfezione morale » : parole che, di per sè sole, potrebbero essere di Bernardo. Ma è molto probabile che quello spirito inquieto, portando l'ancora scapigliato umanesimo italico in quella corte di Francesco I, dov' esso, sotto la protezione della spirituale Margherita di Navarra, preparava la sua seconda primavera, fecondato dalle guerre di religione, intendesse più addentro che quella smania delle regole non era soltanto sterile pretesa di grammatici. Forse in quella stessa ammirazione che il facile Francesco I tributava al nostro rinascimento egli sentì che non c'era se non l'ammirazione di un passato e che la nostra letteratura doveva mettersi a paro coi tempi nuovi.

Come si può dare un semplice significato di capriccio letterario alle parole di un uomo che non era affatto un letterato puro, dico alla mal contenta dedica premessa dall'Alamanni al suo « Giron cortese » in relazione con l'episodio che lo originò? Il buon Francesco I aveva quasi messo tra mano all'Alamanni un vecchio romanzo francese, perchè ne ricavasse qualche bella cosa sul genere del suo prediletto « Furioso ». L'esule poeta obbedisce; ma, nella dedica a Enrico II, invittissimo re di Francia, annuncia che i suoi sguardi sono ormai rivolti altrove e promette a quel successore di Francesco I, « se Dio gli concederà tal grazia e sì lunga vita, altra nuova opera di poesia meno indegna del valore di tanto Re, fatta secondo la maniera e la disposizione antica dell'imitazione (quanto in lui sarà) di Omero, Virgilio e degli altri maggiori » (1). Parole le quali ci fanno intendere che l'editore dell'« Avarchide » avea ben colto l'animo del suo autore. Eppure già nelle ottave del « Giron Cortese » s'insinuava tanto moralismo e una preoccupazione civile punto ariosteo! (2) Eppure l'Alamanni era un grande ammiratore dell'Ariosto.

(1) ALAMANNI « Giron Cortese » (Bergamo 1757) p. XXXIV.

(2) Quali poi sieno le finalità morali del « Giron Cortese » è questione discussa e ridiscussa. Cfr. fra l'altro H. HAUVETTE: *Un exilé florentin à la cour de France au XVI siècle Luigi Alamanni (1495-1556) sa vie et son oeuvre* (Hachette, Paris 1903).

il ferrarese mio chiaro e gentile (1)!

Ma la prefazione è del 1548, l'anno del commento del Robertelli il cui primo apparire forse bastò a concretare nel pensiero del poeta quei molti scrupoli che egli era già venuto mulinando da solo, ma di cui Aristotele d'improvviso gli dava la chiave. Onde il suo non retorico augurio di potersi riscattar quasi in un'opera nuova. Ma anch'egli, in questo pure simile al Tasso, non riuscì a finire il poema della conversione, come se la morte avesse voluto falciare questi due transfughi del rinascimento prima che essi posassero il piede nell'età successiva.

Ma veniamo a conoscerli più da vicino. Le lettere di Bernardo - poco simpatico genere di pubblicazioni messo in voga dall'Aretino - sono un emporio di notizie non molto interessanti sulle minuzie del secolo: ma la corrispondenza col Giraldi, brilla, là nel decennio anteriore al sessanta, come un piccante segreto svelato. Il Giraldi che faceva il capo scuola, e, a torto o a ragione, considerava seguaci suoi tutti i cultori del genere romanzesco, credeva di poter annoverare tra questi anche Bernardo. Il quale, invece, in un momentaneo sopravvento di scrupoli e di buoni propositi (usciva allora il commento del Maggi), pensava di fare della sua Amadigi un poema ossequente alle regole. A confermarlo in questo pensiero giungevano intanto, da Parigi, i primi canti dell'Avarchide in cui il fraterno Alamanni, non vacillante neofita, seguiva il suo poema non solo « scevro dalle macchie d'amore e tutto a virtù maschia indirizzato » ma anche perfettamente foggato sull'Iliade. Bernardo non ha il coraggio di fare diversamente; ma, a mano a mano che s'inoltra nell'opera, si rende conto che la sua religiosità si acqueta e si ritrae tutta nella forma classica: ma il suo gusto cerca quella romanzesca. (Ricordate come rimase impressa nel figliuolo la scena rievocata poi nell'« Apologia »: Bernardo che legge i primi canti del suo poema regolare e il pubblico che sbuffa). Senonchè mentre il poeta, nonostante il pubblico e il suo cuore, s'inoltra per le vie dell'eroico, ecco cadergli l'occhio sulla prefazione al Cromwel del Giraldi. E Bernardo mette un sospiro di gioia come farebbe un penitente - il paragone calza - il quale, mentre si prepara a sciogliere un voto

(1) *Satire*: A. M. Antonio Brucioli, v. 109-111.

difficile e duro, si trovasse da lato un liberale confessore che glielo sciogliesse. « Vi sono molto grato - egli scrive allora al Giraldi - per aver voi col dottissimo e giudizioso vostro discorso, ad un tratto difesa la gloria del divinissimo nostro Ariosto ricoperta d'alcuna nube di biasimo e di riprensione che gli era stata data da alcuni: e tolta la fatica a me che per l'orme impresse da quel leggiadro e giudizioso poeta con questo mio poema cammino, di rispondere alle loro obiezioni; il che per avventura non avrei fatto nè con tanta dottrina, nè con tanto giudizio saputo fare » (1).

Come pare sicuro di sè il buon Bernardo! È buio, infida è la strada, egli ha paura e s'imbatte finalmente in un amico. Allora fa la voce grossa: se non l'uccidete voi, l'uccido io - dice; - ossia: m'avete tolto la noia di rispondere alle fiabe di costui! Senonchè, nel dietroscena psicologico del povero pellegrino, c'è sempre una gran paura di quegli altri e quel dietroscena si scopre aprendo il volume delle sue rime a un sonetto contemporaneo, secondo ogni probabilità, alla lettera del Giraldi, e riferentesi, senza dubbio di equivoco, allo stesso argomento. E sentite quel che egli dice all'Alamanni (il tono della voce potrebbe essere del figliuolo):

Voi che cercate i campi ampi ed aperti
 Luigi, *pieni di fiori e di frutti*
Della filosofia che già per tutti
 Spaziate per sentier sicuri e certi;

Ditemi come per li calli incerti
 Di questi irati e tempestosi flutti
 Leghi il mio picciol legno ai lidi asciutti
 Al Dio del mare i panni umidi offerti.

Ch' io non son Tifi, e già debile e frale
 Rotte le vele e i remi è la mia barca;
 E l'orrida tempesta ognor l'assale.

Se non d'ogni mio ben gravosa e carica
 Sommergerà nell'onde il mio mortale
 Dal mare aperta e delle merci scarca. (2)

Salvo poi a dir corna dell'Alamanni; o, se non proprio a dir corna, chè gentile era l'animo di Bernardo, a disperarsi di avergli

(1) *Lettere* già cit. p. 194-195.

(2) *Rime*, ediz. cit. p. 32.

dato retta, chiamando fiorita quell'arida poesia e perdendo forse così le simpatie del Giraldi. Al quale, infatti, tornava a rivolgersi con quest'altra lettera che è come la ricerca d'un «modus vivendi». «Non è dubbio alcuno che il fiore e l'eccellenza del poeta deve essere nel giovare e nel dilettere: ma come per l'imperfezione degli animi nostri, molto più la dilettaazione che l'utile si suol desiderare e senza dubbio alcuno assai più diletta questa nuova maniera di scrivere dei romanzi che quella antica non farebbe: forse è meglio ad imitazione di questi scrivendo dilettere che di quelli i lettori saziare e infastidire. Già sono assuefatti gli orecchi e il gusto degli uomini del nostro secolo a questo novel modo di poesia di sorte che niuna altra maniera di scrivere li può dilettere: e se ne vedrà in breve l'esperienza nell'«Avarchide» del dottissimo M. Luigi Alamanni che tosto verrà in luce: nella composizione della quale questo eruditissimo ingegno ha osservato sì minutamente l'artificio che usò Omero nell'Iliade che nulla vi si può desiderare. Nulladimeno, per relazione di alcune persone di molto giudizio che l'hanno vista e considerata non diletterà forse più per difetto nel giudicio di chi la leggerà che di chi l'ha composta. [Pazzo ripiego di auto-illusione che tornerà tal quale in Torquato]. Ma, come si sia, io ho con tutte le forze in quest'opera mia atteso alla dilettaazione parendomi che sia più necessaria e più difficile al poeta da asseguire » (1).

Dunque è un atto di debolezza, se non un vero peccato, questo di Bernardo, che per piacere al pubblico, segue un'arte inferiore cara alla vanità di quello? In quel *come si sia*, è veramente chiaro che egli non è Tifi, ma uno smarrito nocchiero che si affida agli irati e tempestosi flutti della sua Amadigi a occhi chiusi, fidando nella misericordia dei numi. Ad ogni modo bisogna osservare che per la prima volta qua dal contrasto fra le due opposte tendenze, del Giraldi e dell'Alamanni (quello dell'«Avarchide» piena dei fiori e dei frutti della filosofia moraleggiante), scaturisce l'intuizione alla quale non arrivò mai per via critica o per forza d'astrazione: il romanzesco essere inconciliabile col prodesse, l'eroico piuttosto col delectare. E il Giraldi, che lo doveva tenere nel gozzo il transfuga Alamanni, non essendosi dimenticato nè del «Giron cortese», nè d'averlo avuto spettatore plaudente nel 1541 (2) a Ferrara,

(1) *Lettere*, p. 522.

(2) *Vita di L. ALAMANNI premessa all'«Avarchide»* (Bergamo 1761) p. XV.

in uno dei suoi non frequenti ritorni in Italia, a quel trionfo d'arte romanzesca che era stata la prima rappresentazione dell'Orbecche, rispondeva a Bernardo con superba rampogna vittorughiana: « la sua Amadigi le farà di molto più lode che non farà la sua Avarchide al sig. Alamanni » (1). E tanto per non perder l'occasione gli risnociolava i capisaldi del suo discorso riconfermando la sua libera interpretazione della Ποητικῆ (2).

Il buon Bernardo la faceva volentieri da discepolo, sebbene avesse il crine canuto, e premeva, nel profondo cuore, i discordi pensieri, finchè morto il Gibaldi, morto l'Alamanni, ingrossando i tempi, si decise a offrir sul serio al Dio del mare i panni umidi e a quello del cielo l'anima intera: chiuse quindi la vita lavorando a un poema in cui l'eroico faceva finalmente la parte del leone. Ma l'ironia della storia non aveva scritto ancora il suo ultimo verso. Trent'anni dopo il figliuolo, fermandosi a illustrare criticamente nel suo discorso sulla « Gerusalemme » la storia della sua giovinezza, fermerà l'occhio fra il Robertelli e l'« Avarchide » e scriverà parole non molto sincere neppur quelle, ma in cui si perpetua, dalle origini, il dolore del padre. « Laonde io – scriverà – il quale dopo Omero non vedevo le vestigia di alcun altro che mi facesse la strada se non l'Alamanni poeta d'argomento in tutto finto e favoloso e però libero nel poetare e signore affatto dell'azione, rimasi dubbio.... » (3).

Ma si noti: Bernardo anima sola, cioè angustiata da quel bisogno di molti consensi e appoggi esteriori che diverrà nel figlio mania di persecuzione, non aveva certo oscillato solo fra il Gibaldi e l'Alamanni. C'era un altro aristotelico della prima ora, pretensioso da quanto il Gibaldi, con ancor più arie da capo scuola di quello e, soprattutto, con l'apparenza d'aver conciliato meno da orecchiante con Aristotele (del cui sapere nella sua città si tenevan le chiavi) una certa libertà dell'arte. L'uscita dei primi commenti regolari sfatò in parte il suo prestigio aristotelico: ma egli aveva sempre, per imporsi, quella gran sicurezza di sè, dalla quale doveva rimanere intimidito quel buon uomo di Bernardo che non ne aveva punto.

Così, facendo le corna al Gibaldi e all'Alamanni, a lui si rivolgeva con questo più accorato accento di preghiera:

(1) *Lettere*, p. 198. (2) p. 209.

(3) T. Tasso: *Giudizio sopra la Gerusalemme* (p. 143) (ed. Luigi Plet, Venezia 1835) P. II.

O Spero del mio ingegno unico duce,
 Che dalla strada più fallace e torta,
 Lo stile avete e la mia penna scorta
 A quel sentier che l'uomo al ciel conduce ;

Son senza Voi qual cieco è senza luce
 Ch'andar non sa senza la fida scorta,
 E, se pur muove il passo, il piè lo porta
 In un abisso ove mai il Sol non luce ;

E qual querulo angel senza compagna
 Lungi dal nido e dagli amati figli
 Che a tutte l'ore si lamenta e lagna,

Consolatemi voi con quei consigli
 Che dare altrui solete ; onde non piagna
 E notte e giorno i miei gravosi esigli (1).

Ma il gran male si è che questa dei gravosi esili, come tutto il sonetto del resto, non è pura immagine poetica : e che, non potendoci andar lui a Padova, a far da scolaro, vi mandò il figlio. Errore che la storia gli perdona meno volentieri dei suoi poemi. Perchè se, forse, Torquato, senza quell'andata a Padova, non avrebbe scritta l'Aminta, senza di quella, tuttavia, sarebbe stato più savio uomo e più sereno poeta.

Così, per tornare al principio, col ripiegare di Bernardo Tasso, il numero dei persuasi dalla prefazione al Cromwel in diciottesimo del Giraldi, si riduce a molto poco. Come s'è detto, se si vuol trovarne riflesso lo spirito in opere di poesia, più che nei poemi che, o non ci furono, o non ebbero pregio, bisogna cercarlo in quella specie di decadentismo fantastico che si manifestò tra la fine del rinascimento e il costituirsi dell'aristotelesimo, con un sensuale amor del colore e dell'irreale, come si può vedere non solo nei poemi del Giraldi, ma, per esempio, in quella singolarissima versione dell'Anquillara che maneggiò in voluttuose ottave le favole d'Ovidio sull'aria di un fantastico romanzo Giraldiano: come si può vedere, infine, nelle idee degli accademici « Infiammati » di Padova e, in ispecie, ma senza ammirare, nella « Canace » di Sperone Speroni.

(1) *Rime*, ed. cit. p. 186.



CAPITOLO V.

Padova, Sperone Speroni e la « peripezia ».

SOMMARIO. — **1.** Padova, e la tradizione aristotelica - Perchè questo periodo fa capo a lei come il rinascimento a Firenze - Ancora della vigilia trissiniana - Lo Speroni e il suo aristotelismo formale: sue conformi idee sui rapporti tra storia e poesia. — **2.** E sulla peripezia come conciliazione tra il romanzesco e l'eroico - Sua pretesa d'essere con ciò più aristotelico del Trissino - La Canace (1542). — **3.** Polemica intorno alla Canace nel 1550 - I criteri dell'aristotelismo moralista applicati a quella per iniziativa del Cavalcanti - Vane difese dello Speroni. — **4.** Sostanziale affinità dello Speroni e del Giraldi che rappresentano l'esaurirsi del rinascimento in un vano amor della forma - Inferiorità poetica dello Speroni: grande interesse della Canace per la storia della formazione del secentismo - La grandiosità classica, la sententia e il concettino - Questo stato d'animo comune all'Accademia degli «*Infiammati*» noti come i primi secentisti - Importanza di questa Accademia - Ciò che lo Speroni rappresenta. — **5.** La sua «*peripezia*» vera origine della favola pastorale - La discordia fra il De Sanctis e il Carducci a questo proposito - Evidente derivazione dell'*Aminta* dalla Canace e dalla scuola padovana - Conformi dichiarazioni dello Speroni e del Guarini.

Padova è la vestale dell'Aristotelesimo. Ne tien viva la scialba fiaccola tra il corso del rinascimento che si può dire platonico, non perchè Platone vi avesse molta parte, ma per significare che la supremazia del suo rivale storico era cessata. Quindi, a guardar le cose nel loro complesso, si può dire che il rinascimento fa capo a Firenze, come a Padova il periodo immediatamente successivo. Non appena ritorna l'equilibrio fra gli entusiasmi e i dileggi dei primi umanisti, e si manifesta la possibilità di ritrovare una tradizione non tornando, in tutto, al medio evo, ma conservandone e integrandone quel che c'era di buono, Padova, votata a S. Tommaso con il suo

studio, rimasta ognor fedele, per certo gusto scientifico, ad Aristotele con i suoi Barbaro e con i suoi Vernia e con la sua illustre scuola medico-filosofica, si rifà innanzi. E mentre, con qualche solitario come il Pomponazzi, cerca di liberare dai presupposti e dalle deduzioni religiose il pensiero tradizionale (ma anche in questo caso senza palese soluzione di continuità), con i più dei suoi maestri, invece, specie quando si tratta di lumeggiare con la filosofia la letteratura, si riaccosta alle grandi fonti scolastiche. Si capisce quindi che, al primo vigoroso prevalere dell'aristotelesimo, nella seconda metà del 500, essa si trovasse quasi alla testa del movimento intellettuale contemporaneo e che solo l'essere rimasti al tutto in ombra, fin qui, gli aspetti della letteratura cinquecentesca che noi veniamo studiando, abbia impedito di chiarire in che cosa consista questa sua gloria dubbia ma incontestabile. La singolarità del fatto sta in ciò: che mentre, allora, il vecchio aristotelesimo filosofico vacillava scompaginato da una opposizione vigorosa e molteplice, questa non arrivava però alla letteratura e non disturbava il tardivo fondersi del nascente pensiero critico con gli elementi della filosofia scolastica. Onde la disperata impresa del *De Sanctis* di trovar traccia di idee letterarie veramente in contrasto con quelle del tempo e veramente conformi al loro anti-aristotelesimo, nel Bruno, nel Campanella, nel Telesio.

Perciò Renan che, come tutti i già preti, aveva con Aristotele una specie di question personale, sacrifica a Padova perfino la sua maldicenza melensa e incorona questa « terra della mediocrità » delle sue offese più aspre (¹). Certo quello di Padova non è un vanto molto scelto: e se una città potesse scegliersene uno con cui raccomandarsi alla storia, non preferirebbe forse quello di rappresentante dell'aristotelesimo, in un tempo in cui tanto rinascere di antichi sogni poteva distribuire glorie più belle. Ma, per ragionar come Sancio, la botte dà del vino che ha e ogni medaglia ha il suo rovescio: e anche l'aver conservato nella sua cerchia, tra gli splendori del rinascimento, qualcosa della tradizione medievale, non per inconscia poesia di mistici o di santi o pugnace pietà di filosofi, ma per attaccamento di letterati dialettici, può essere per lei il segno di una individualità bene impressa ed omogenea nell'ombroso scolorito disordine delle sue strade distratte, fra cui solo la lentissima acqua di un fiume suscita a quando a quando un lume di poesia.

(¹) RENAN, *Averroés et l'averroïsme* (1867) p. 322-6.

Bisogna dunque pensare a questo carattere di Padova per intendere quel troppo famoso ai suoi tempi, Sperone Speroni (1500-1588) uomo del rinascimento ma padovano (1): tra i primi che si rivolgessero ad Aristotele come a scienziato della letteratura senza sentirsi in contrasto, per questo, con un'aperta tradizione umanistica. La scorreria dello scienziato Fracastoro nella letteratura sotto gli auspici di Aristotele non fu che un isolato e veramente simbolico episodio di questo stato d'animo padovano. È certo che il primo luogo dove ci si fermò con intendenti dottrinari su qualche frase della *Ποιητική* fu Padova dove il risorgere di questa dovette apparire come un'attesa integrazione della coltura tradizionale. Ma, come i tempi erano acerbi per rispetto agli influssi e alle inquietudini della controriforma, e Padova non era la più esposta a sentirli e presentirli, chè anzi, se mai, la repubblica veneta vi teneva desto il suo fortunato e fortunoso spirito di indipendenza, quello che si dedusse dalle prime compitazioni sulla Poetica furono certe regole rudimentali e pedestri. Si intravvide insomma, per quella via, la possibilità di imitar l'arte antica con metodo, cioè secondo precetti e astuzie di cui non si capivano e sospettavano le ragioni intime e inimitabili. Un po' qui, un po' negli « Orti Oricellarii » si formò quel disgraziato Trissino che volle imitare i classici a questo modo come se il segreto della bellezza loro fosse in quattro regole da lui racimolate ad orecchio; e ne mise insieme quei due capolavori che sono la « Sofonisba » e « l'Italia liberata ». Questo secondo frutto di tale vigilia aristotelica, usciva proprio nel 1548 l'anno del commento base al grande edificio critico filosofico. Onde il povero Trissino, che, nel 29, aveva scritto quella sua prima poetica tutte minuzie grammaticali e formali, prima di morire (morì nel 1550) si ingegnava a compilare una seconda parte che lo mettesse a paro coi tempi - egli il precursore! - e vi parlava di catarsi, di universale e di particolare con parole altrui (2). Di gusto trissiniano, del resto, o poco meglio, sono « I dialoghi della storia » dello Speroni in cui gli interlocutori hanno tutti in tasca lo schema del poema epico. Vedete: lo Speroni metterà a « reggere i ragionamenti » niente meno che uno Zabarella (Girolamo), nel cui nome di famiglia, dal trecento in su, si sintetizza la coscienza aristotelica cittadina. E infatti

(1) Per la vita dello Speroni si può vedere: « A. FANO: *S. Speroni* (Padova 1909).

(2) TRISSINO: *Poetica* p. V-VI (1563).

non si levano d' un palmo su l' arido precetto normale. L' antico aveva detto che il poeta imita secondo l' universale, lo storico secondo il particolare: dunque quello deve prendere un fatto solo e ampliarlo (che altro può voler dire universale?) e questo prende i fatti come stanno e li racconta con i loro particolari (che altro può voler dire particolare?). Dunque . . . dunque neppur Virgilio capì bene Aristotele, perchè la sua Eneide urta contro taluna di queste regole. Egli « sceglie e prende per sua materia tutta l' impresa che fece Enea in Italia coi doi eserciti e doi armate per fondar Roma che capo fusse dell' Universo: il che è cosa da storico ed istorica similmente quell' ammirabile sua brevità la quale per vero così conviensi a chi vuol narrare come a chi amplifica si disconviene » (1). Così sbagliò anche il Giraldi quando disse che il racconto dei fatti dell' eroe può essere cominciato da molto lontano; sbagliò per la semplice ragione che il filosofo dice il contrario (2). Lo Speroni era altezzoso e cocciuto e il povero Torquato, venuto a scuola da lui, finì per temerlo come un nemico senza sapersi ribellare. C' è una sua lettera in cui dice che di nessuno ha tanta paura come dello Speroni. E ne restò soggiogato per tutta la vita d' una soggezione in cui tralucevano baleni di antipatia, sebbene traesse dalla scuola di lui la ragion poetica dell' Aminta.

Ma poemi epici con tutto quel suo chiaccherare di rapporti fra storia e poesia (cominciò intorno al 1540 e la morte che lo colse quasi novantenne gli interruppe un' ultima chiacchierata a quel proposito) lo Speroni non ne scrisse e lasciò che ci lasciasse le penne il suo spennatissimo collega Trissino.

Di questo egli volle invece correggere gli sbagli tragici commessi nella « Sofonisba », come volle correggere, sempre rimanendo nella tragedia, gli eccessivi liberismi del Giraldi, e scrisse la « Canace ». Avvenne in lui quello che era naturale avvenisse negli umanisti eruditi del tempo i quali, avendo l' occhio al meraviglioso della poesia romanzesca, e mettendosi a girare e rigirare le regole per dedurne qualcosa conforme al gusto di quello, si fermavano fatalmente alla « peripezia ». Ricordate il Pigna che, messosi a rabberciare, da erudito qual' era, i facili proclami dell' olimpico orecchiante il Giraldi,

(1) *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte dai manoscritti originali* (Venezia 1740) Vol. II, p. 201.

(2) p. 202.

s'era fermato pure egli a questo aspetto della poesia antica; il più conciliabile, in apparenza, con il gusto ariostesco. Non importa che poi, in origine, la peripezia fosse uno dei più stretti anelli della camicia di Nesso aristotelica e uno dei suggelli più enigmatici della catarsi. S'intende anzi benissimo come, negata di quelle regole l'anima, essa apparisse come sprone della fantasia.

Legatissimo alla lettera delle regole, lo Speroni vide il partito ch'è si poteva trarre da questo particolare dell'arte antica e, erudito com'era, fu indotto a fare un'opera di poesia da tale scoperta di grammatico e dalla speranza di far restare con tanto di naso il Trissino che non l'aveva saputo vedere e adoperare. (Diciamolo subito: a parte la poco poetica natura dello Speroni, nessuna meraviglia che di questi fiacchi tempi l'ispirazione venga da vedute critiche, e che quella dello Speroni abbia avuto tanta fortuna dando incremento a una forma d'arte non ispregevole e d'ingenue apparenze: la Favola pastorale). Anzi, dalla sua tardiva apologia, si ricava che egli credette di godere i frutti dell'infelice esperienza del Trissino il cui insuccesso gli parve da attribuire in gran parte alla non raggiunta fedele imitazione degli antichi ossia a una troppo acerba conoscenza del Maestro. Il Trissino, per esempio, aveva usato il verso sciolto: egli adoperò una mescolanza di settenari e quinari tramezzati da qualche raro endecasillabo: con il qual metro gli parve di avvicinarsi di più ai sistemi anapestici. « Ergo nella nostra tragedia non cape l'endecasillabo per essere verso immobile e non atto alla mobilità delle azioni umane e delle cose che in tragedia si trattano e tanto meno quello che è senza rima, il quale è sopra modo pigro e tardo. Onde se il verso senza rima si dovesse mai usare, il che niego, manco male saria l'usarlo nell'eroico che nella tragedia poichè nell'eroico conviene la stabilità e turgidità ove non si rappresentano azioni umane ma per narratione si imita » (1).

Il Trissino aveva tolto l'argomento dalla storia, egli, secondo la buona regola delle tragedie greche, lo toglie dal mito non senza evitar tuttavia l'altro eccesso dell'indotto Giralaldi che aveva preso per modello il fantastico « Fiore » di Agatone. Questo « Fiore » era stato tollerato, non lodato da Aristotele essendo anzi bene, secondo l'opinione di costui, che il pubblico conosca già per fama la materia dell'opera il cui svolgimento « non altrimenti diletterà che la pittura

(1) Op. cit. Vol. IV, p. 213.

di quelle cose che conosciamo o amiamo » (1). (C'è da osservare, del resto, che, con questo medesimo stato d'animo, si andava a udire allora la lettura dei poemi romanzeschi). Ma la nuova e sovrana bellezza dell'opera, quella per la quale egli si attribuisce modestamente l'« omne tulit punctum » oraziano è la peripezia, mercè la quale potè prendere un argomento foggiato secondo le regole dell'antico e conciliarlo col meraviglioso: irraggiungibile sogno di Bernardo Tasso. Di più nel 1550, quando gli si avventarono contro con le armi del moralismo aristotelico affilate sui commenti del Robertelli e del Maggi, si provò a dimostrare che egli aveva conciliato il tutto anche con la moralità: ma questo era un po' forte e dovette tacere. Ma, con quella regola, egli fece poesia « piena tutta di novitadi e di meraviglia: della qual meraviglia abbonda quasi egualmente così la colpa dei due gemelli, come la pena come la morte che l'accompagna: ed oltre allo essersi cotal materia tutta umana ed accostumata, siccome quella che tuttavia par che pur dica (ben la intendeva Platone):

Discite iustitiam moniti et non temnere divos,

e una e due volte formò il poeta con peripezia la favola e fu la prima nell'adoperar della cesta ecc. ecc.» (2). E qui riferisce tutto il meraviglioso dei colpi di scena cui la peripezia dà luogo facendo sempre accader le cose al contrario di ciò che si aspetta. L'argomento della « Canace » in succinto, spogliato dei suoi chiaroscuri peripezieschi, è questo: Eolo, piacevole re dei venti, memore della sua origine eterea, in questa umana figurazione, solo per certa impetuosa incostanza, un bel giorno viene a scoprir la colpa dei suoi due figli Maccareo e Canace e, accecato dall'ira, manda subito a quella l'ordine d'uccidersi. Detto fatto, Canace ubbidisce e Maccareo, che non vuol essere da meno, si uccide pur lui. Ma Eolo, assai più impetuoso che cattivo, si pente subito del suo ordine crudele, si ricorda che, in fondo, Giove e Giunone, pur avendo fatto altrettanto, sono due rispettabilissimi sovrani e, detto fatto, manda a ritirare il crudele messaggio. Ahi disinganno! il contrordine arriva troppo tardi ed Eolo resta orbato di quei due bravi figliuoli!

La tragedia fu scritta e divulgata nel 1542, nella acerba ed ingenua stagion dell'« Orbecche », quando si poteva ancor non capire

(1) Id. p. 95.

(2) p. 152, Vol. IV.

di quali elementi veniva caricandosi l'atmosfera. Ma il lettore capisce subito che siamo fuori di strada e che non appena quegli elementi si saranno scaricati nell'aria altro che « omne tulit punctum » povero Speroni! Vedete puntualità della storia: ad accorgersi che la tragedia era perfettamente immorale e, come tale, antiaristotelica, si aspettò ancora un poco: anzi la pubblicazione che diede inizio alla polemica (posto pure che si tratti di ristampa di cosa prima non considerata), è nel 1550 nel qual anno, per avventura, usciva pure il fondamentale commento del Maggi. E la polemica non finì lì, ma si protrasse come focherello acceso sotto la cenere fino a congiungersi e perdersi in quella per il « Pastor Fido » ove ebbero le prime parti coloro che, al tempo della « Canace », avevano agito, giovani, in sott'ordine e senza rendersi ben conto di dove si andava a finire: dico Giason De Nores e Faustino Summo.

La prima voce di autentico aristotelesimo si levò contro lo Speroni forse dal seno stesso del cenacolo in cui egli troneggiava e fu anonima. Insomma nel 1550 il tipografo lucchese Vincenzo Busgrado stampava (o ristampava) un'aspra critica ⁽¹⁾ della Canace considerata al lume delle questioni aristoteliche quali le aveva poste il Robertelli e quali le vedremo confermate ed allargate dal Maggi. Chi fosse l'anonimo è cosa di nessun interesse, perchè le sue sono idee ormai comuni nel 1550. Basti dire che, per invidia che il Giraldi avesse dello Speroni, è difficile attribuire a lui uno scritto così in contrasto col suo temperamento e che ogni buona ragione persuade di tenerne autore un illustre assiduo del cenacolo speroniano Bartolomeo Cavalcanti (uno di quei profughi fiorentini che ebbero tanta importanza nei rapporti fra Padova e Firenze); e non tanto perchè ce l'assicura l'infido Crescimbeni ⁽²⁾, quanto perchè lo Speroni stesso la pensava così e il Forcellini, nella vita, ci assicura che ne aveva paura notevole.

Il supposto Cavalcanti si trova a sfondar veramente un uscio aperto quando, nelle battute del suo dialoghetto, applica i noti criteri intorno alla possibilità di imitare le azioni umane, all'opera dello Speroni. « Che voleva lo Speroni insegnare agli uomini *al maestramento dei quali si fanno le tragedie?* Che le sorelle si congiungono coi fratelli? » ⁽³⁾. Si potrà rispondere che la punizione finale dovrebbe

⁽¹⁾ In Speroni (ed. cit.) Tomo IV.

⁽²⁾ CRESCIMBENI *Storia della Volgar Poesia* (Venezia 1731) l. II, p. 353.

⁽³⁾ p. 74.

servire di freno; ma gli interlocutori del dialogo conoscono ormai troppo bene i segreti della psicologia umana: onde un di loro commenta: « È mala cosa insegnar prima il male perchè poi si impari la pena » (1). Si tratta insomma di due scellerati i quali ci ispirano della pietà: pericolosissimo sentimento e contrario alle regole stesse di Aristotele, dice il Cavalcanti, il quale, per un momento, sembra avere una vaga intuizione del valore della catarsi presso i Greci come l'ebbe il Robertelli. Infatti, su questo punto, egli sembra ammettere l'unica possibilità di difesa per lo Speroni. Se voi mi dite, egli argomenta press' a poco, che costoro furono tratti al delitto non per malvagità loro ma per volere dei numi (il nume in parola sarebbe Venere) come avvenne, pare, di Clitemmestra, Oreste, Elettra, Egisto, può anche darsi che sia possibile « levar la colpa e farli degni di commiserazione » (2); può anche darsi, insomma, che voi abbiate compreso bene Aristotele. Ma è pur chiaro che a questo modo la poesia corre serio pericolo di non insegnar nulla.

Lo Speroni s'appigliò, nella sua apologia, a queste deboli concessioni del suo oppositore che, del resto, era ormai il rappresentante di una fitta schiera, e provò a difendersi con argomenti aristotelici della prima maniera. Intanto tenne duro, e qua purtroppo aveva ragione, sulla assoluta *regolarità* della sua opera — una regolarità quasi irraggiunta fin lì — e sulla sua perfetta riproduzione della peripezia: quanto alle finalità morali, si provò a dire che egli, infine, aveva posto sulla colpa il suggello della punizione finale, sicchè l'effetto dell'opera poteva essere un monito al lettore a che si guardasse dal cadere negli stessi peccati.

Quale colpa ci aveva egli il poeta se, invece, il lettore si ostinava a partecipare di quelle passioni? Era degno il lettore del rimprovero che Virgilio muove a Dante in una simile occasione: « Ancor se' tu degli altri sciocchi? » (3). Ma lo stesso Speroni capì che siffatti argomenti non bastavano più, che, ormai, la questione si considerava da un punto di vista tutto nuovo, oscuro a lui nel 1540, e non osò insistere. Ossia ci racconta il Forcellini nella Vita (4) che lo Speroni, punto persuaso d'aver vinta la partita con gli argomenti della apologia, faticò a lungo su un suo particolare commento della Poetica che doveva servire a difendere più e meglio la Canace.

(1) p. 87.

(2) p. 80.

(3) p. 152.

(4) T. V, p. XXXI.

Ma il commento andò perduto, dice il Forcellini, o, piuttosto, possiamo dire noi, non è possibile che andasse perduto un così capitale lavoro d'uomo tanto ambizioso e tanto vegliato da adoratori. Ma, a mano a mano che i tempi mutavano e che, proprio sul punto controverso della sua « Canace », veniva svolgendosi, specialmente nell'Università padovana, alla quale la casa dello Speroni faceva da contraltare (in ciò egli non faceva che rinnovare la tradizione di Ermolao Barbaro e di Pietro Bembo) il pensiero ufficiale aristotelico, e in modo così preciso e dogmatico che non poteva dar luogo a scappatoie, il grande e prudente predicatore rimise a una a una le pive nel sacco: tanto più che i suoi stessi adoratori, su quel punto, parevano abbandonarlo. C'è di più; rimane una sua accorta lettera del 1565 ⁽¹⁾ dove, con molta disinvoltura facendo le viste di averle trovate da sè, si associa alle idee dei novelli aristotelici, il Maggi e il Varchi, ripete la loro interpretazione della catarsi e pensa anche lui a un'arte che abbia particolare riguardo alle condizioni politiche di Venezia! Tutte cose molto poco sospettate nella « Canace ».

Vedete? Perfino il vecchio Gibaldi, che non era un puritano, o che verso la tomba si convertisse un poco anche lui, o che, una volta tanto, trovasse comodo valersi degli argomenti dei nemici per dare addosso al rivale, in una lettera del 1558, concitava lo Speroni così: « Hoc spectaculum non est dignum matronis patavinis in quibus summa gravitas cum honestate viget » ⁽²⁾. E, per conformarsi al concetto, usava il latino che non era il suo forte.

Eppure lo Speroni, a parte la differenza di coltura e di apparente indirizzo, è il vero fratello spirituale del Gibaldi e rappresenta uno stesso momento della nostra storia letteraria.

Che importa se l'uno mirava a ricondurre la poesia a una più scientifica imitazione dell'antichità e l'altro a una più cervellotica? L'uno e l'altro rappresentano il decomporsi del rinascimento in una quasi teorizzata essiccazione d'ogni linfa ideale che lascia valore e spicco soltanto all'esteriorità della forma la quale, nel Gibaldi, è già secentismo in potenza e, nello Speroni, anche in atto, e si manifesta in aspetti così singolari tra l'Ariosto e la controriforma, prima che il gran pensiero del destino dell'uomo si riaddensi sull'orizzonte nelle forme aduggianti e gravi ond'essa lo vesti. Tutti e due inte-

⁽¹⁾ Vol. V, p. 187.

⁽²⁾ V. IV, p. 282.

sero male il passato e non presentirono l'avvenire. Forse nella scelta stessa dell'argomento - un mitico incesto - lo Speroni pensò di riaccostarsi anche in questo, punto per punto, ai grandi modelli ed ebbe presenti Edipo, Egisto, le Baccanti, i classici insomma, ma, in effetto, la sua megalomane pretesa di emularli, lo accostò più che mai al Giraldi che voleva integrar l'opera di quelli del rinascimento sciogliendo le briglie ai destrieri del romanzesco pur fra i chiusi della tragedia. E la « Canace » si va a mettere accanto all'« Orbecche » perchè, nell'una e nell'altra, non si pensa che l'arte antica o moderna possa avere altro fine che la meraviglia. La fantasia del Giraldi è vuota di ogni ispirazione umana come la « peripezia » dello Speroni. Onde l'erudito Pigna, plasmando con maggior coerenza scientifica le teorie di quello, (plagiario o plagiato che fosse), scoperse involontariamente la parentela tra i due quando fermò l'occhio sulla « peripezia ». Ne venne fuori, nell'un caso e nell'altro, quella poesia decadente tutta esteriorità di cui si è parlato, con l'unica differenza che il Giraldi fu per natura poeta, cioè scrisse talora per bisogno dell'animo e riuscì, quindi, a dare alle sue fantasie una espressione sincera, originale, isolabile, fuor dai rovi teorici, sotto la luce invariata della bellezza; e lo Speroni fu retore, spronato a scrivere nelle sue pretensiose vedute critiche sulla traccia delle quali fece cose insignificanti per rispetto alla poesia ma appunto per questo pregiate dallo storico. Pregiate, dico, perchè, in tempi di transizione in senso stretto, le opere non riuscite e certi tentativi incoerenti, specialmente se vengono da capi-scuola consapevoli dell'esser loro, sogliono far capire assai più cose di quelle riuscite, come all'occhio del naturalista un frutto non giunto a maturazione può essere più caro d'uno perfetto. E la « Canace », così coerente come poesia con le teorie del suo molto critico autore, resta come un vivente modello anatomico della prima formazione del secentismo da tenere in gabinetto. Essa è la prima tragedia italiana fatta con alla mano i modelli greci e le regole tutte; ed è, in pari tempo, la prima nostra opera secentesca: anzi tra le più secentesche. L'origine di tale carattere dello Speroni poeta (in prosa non era secentista, anzi per questo suo analitico amore dei classici fu, dopo il Caro, il prosatore cinquecentista più pregiato dal Leopardi ⁽¹⁾) è tutta nella pretesa di emulare i tragici antichi, che per sua disgrazia egli aveva letti e pon-

(¹) LEOPARDI *Zibaldone* (*Le Monnier* 1906) V. VI, p. 29.

derati, al contrario del Gibaldi che un discreto mondo poetico personale aveva reso immune da troppo stretto contatto con quelli. E non avendo nulla nell'animo, e solo negli occhi la sagoma delle scene antiche, lo Speroni pose tutto il suo intento a riprodurne i particolari e la grandiosità che, nelle immagini di quelle, è quasi sempre inerente al concetto e qui, tenuta in piedi appena da una larva di pensiero, si risolve nel concettino con effetto non piccolo di parodia. Disse bene il De Sanctis che la vuotezza del contenuto si manifesta in bizzarre peregrinità formali. Ma questa verità complessiva ha nello Speroni, quasi un carattere di esperimento; vi si vede ciò che doveva diventare il rinascimento finito come innamorata poesia e arrivato a cultura. Aprite a caso la « Canace » e subito troverete ciò che fa per voi. Ecco l'altisonante prologo detto dall'ombra vendicatrice del trucidato infante e ispirato da quello di Dionisio nelle « Baccanti »: e vedete, in esso, il gran concetto, a così dire, degli antichi diventare il concettino dei secentisti. Per esempio:

Io misero innocente
 Che non mi essendo accorto
 D'esser mai stato vivo
 Non credea d'esser morto (1).

E si può leggere più oltre:

Il figliuol pur mo' nato
 padre della sua morte (2)

e si legge ancora:

Si che mi passi il core
 quel tuo coltello e non questo dolore (3);

dove si vede, fra l'altro, quale valido incremento abbia dato al secentismo il terzo degli attributi della tragedia, secondo Aristotele: la sententia. E come, delle molte seminate nelle tragedie greche, più colpivano le brutte che le belle (i caratteri della bruttezza son più evidenti e facili a imitare) e delle brutte sopra tutto l'esteriorità e il suono, queste risonavano nella inane suggestione dello Speroni come trombe stonate: quando non si trattava dei soliti giuochi di parole. Il secentismo, insomma, ha sempre qualcosa della parodia e non ne mancano esempi anche oggi. Ai giorni nostri la più strana dimo-
 stra-

(1) CANACE: V. IV, p. 287.

(2) Id. passim.

(3) Id. passim.

zion critica del come dalla troppo volontaria imitazione degli antichi risulti spontaneo il secentismo, resta sempre la « Prefazione al più che l'amore » di Gabriele d'Annunzio.

Ma c'è di più: lo Speroni non fu un caso sporadico. Fu l'espressione più pregiata dell'Accademia degli Infiammati di Padova la qual prese con lui, e un po' forse da lui, la stessa malattia: la malattia del rinascimento che sotto l'azione d'Aristotele tende a decomporci e a diventar secentismo. Non si può vedere altra cagione a questo strano aspetto di Padova, foriera improvvisa di esso, senza che nella sua natura e nella sua letteratura n'avesse dato prima alcun sintomo, senza alcun influsso spagnuolo. Era, badate bene, malattia accademica, originata dalla tirannia di Aristotele in cervelli di umanisti che, non avendo il buon senso di rinunciare alla poesia, risentivano, in particolare e in comune, il fenomeno portato alla celebrità dalla « Canace ». Questo loro carattere non fu scoperto dai moderni e già il citato oppositore dello Speroni pare che intendesse colpire in lui tutti gli « Infiammati » « i quali han pensato che l'altezza e la gravità dello stile tutto stia nelle gonfiate voci, negli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire » (1). Se voler fu o destino o fortuna, non so, ma che nomi d'alto suono si usarono allora nell'Accademia: Sperone Speroni, Trifon Gabriele, Giason de Nores, Bernardino Tomitano! Che più? Quest'ultimo, autentico pappagallo dello Speroni, in un suo « discorso sull'artificio delle prediche e del predicare » premesso a una raccolta di orazioni sacre del Musso (2) non osò enunciare quella teorica delle piacevolezze che fra qualche anno vedremo succhiare la magrè oratoria sacra italiana sotto l'influenza spagnola? E dire che lo stesso Tomitano in certi « dialoghi » (3) interessanti, se vogliamo, perchè vi intervengono tutti i pezzi grossi dell'Accademia, osò appunto sostenere che si dovevano preferire gli scrittori diremo così profondi a quelli « ne' quali alcun gusto di filosofia non si sente ». Questo egli sentiva piuttosto negli antichi e, dei Toscani, in Dante e nel Petrarca: ma si vede che, di quella filosofia, aveva lo stesso concetto che lo Speroni della « sententia » dei tragici: si trattava insomma di concettino e di piacevolezze formali. Eppure, con l'importanza delle regole cresceva la fama e il prestigio dell'Accademia degli Infiammati. Quale sia stata la sua influenza

(1) V. IV, p. 23.

(2) CORNELIO MUSSO: *Prediche* (1555).

(3) Padova 1570.

non è facile dire, ma è purtroppo vero, che in quel decennio successivo al 1540 (quella degli Infiammati si sciolse presto poi vennero altre accademie, degli « Elevati » dei « Costanti » degli « Eterei » ch' erano della stessa pasta) non v'è quasi illustre letterato italiano che non abbia bazzicato con loro. Onde, per esempio, il Salviati, commemorando il Varchi, poteva, dall'alto del seggio consolare di quella fiorentina, alludere così alla « celebratissima e fiorentissima accademia degli Infiammati di Padova nella quale era la nobiltà e lo splendore d'Italia tutto raccolto insieme » (1). Intendo che i complimenti degli accademici somigliano un po' a quelli che gli avvocati si tributano a vicenda in tribunale: ma, in questo, c'era del vero, purtroppo.

Si badi però: l'origine del secentismo non fu Padova e il suo cenacolo e le idee rappresentate da esso: qui non si fece che disso-dare il terreno e preparare l'ambiente. Quel vero e proprio corpus di preconcetti e di scrupoli che costituisce la fredda anima del secentismo fu tutto elaborato sulle basi poste dall'inconsapevole Rober-telli e dal prudentissimo Maggi per vie imprevedute dallo Speroni che, a certo punto, forse, se ne meravigliò ma non osò contraddire pago della sua riconosciuta competenza. Aristotelico della prima ora fu anche l'ultimo edonista dell'aristotelesimo puro, come s'intenderà meglio procedendo nella lettura di questo studio. Fu tra i primi e pur tra gli ultimi (su questo chiodo continuò a battere, nonostante tutto, fino all'estremo della prolungatissima vita) che preposero Omero a Virgilio per la documentabile ragione che quello era più fedele alle regole di questo. Per lui le regole eran tutto: invece, per i succes-sori, esse furono spesso, come s'è detto, un pretesto.

Così, insomma, lo Speroni rimase per l'Aristotelismo letterario un promotore poco consapevole di dove quel moto avrebbe condotto: un promotore, quindi, che non è nemmeno un precursore. Ragion per cui il suo nome, cinto di tanta gloria in vita, fu presto dimenticato, tranne dalla vanità campanilista dei discepoli immediati, che pretendevano di rifarsi sempre da lui anche quando dicevano cose alienissime dallo spirito del maestro, e che gli posero un mezzo busto dal volto arcigno in un angolo del Duomo di Padova dove l'incon-trò forse passando (cittadina gloria!) Ernesto Renan: e gli fece le corna.

(1) SALVIATI: Opere: *Orazione in morte di B. Varchi*, Vol. V, p. 125 (Mi-lano 1810).

Eppure questo mondo padovano ha pur esso il suo titolo di gloria: quello di aver fermato l'occhio alla *peripezia*, d'averla messa in luce con lo Speroni, d'averla insegnata a Torquato che ne trasse l'Aminta e preparò la strada al Guarino. Senza dubbio il primo a trarre dalla peripezia una tragicommedia, sebbene credesse di farne una tragedia, fu lo Speroni, e l'unica novità del Tasso fu di mutare in pastorale il mondo piscatorio (se si può dir novità perchè si tratta sempre di Ninfe). Onde l'antica questione sulla origine della tragicommedia pastorale, se alcuno ancor ne discute, può essere risolta così: la tragicommedia è una peripezia ed ha, segno dei tempi, origini prettamente critiche: il culto delle regole di Aristotele tra cui primeggiò quella meno in contrasto con la poesia del rinascimento. Si ripensi un poco alla discordia del Carducci dal De Sanctis sull'origine della favola pastorale. Il De Sanctis aveva osservato che « l'ideale posto in un mondo pastorale rivela una vita sociale prosaica e vuota di ogni idealità » (1), che il poeta, esule dalla vita, si rifugia nelle selve, e altre belle cose del genere; le quali, del resto, sono un po' entrate nel patrimonio delle nostre comuni idee letterarie.

Ma il De Sanctis osservava le cose dalla solita sublime e talor pericolosa altezza desanctisiana; e il Carducci gli opponeva che, a guardar bene, il prosaico e le allusioni alla vita civile non erano proprio assenti in quella poesia e altre ragioni notevoli. Ora, a parte che non bisogna scambiare per accenni alla vita civile gli strascichi poetici delle beghe accademiche e di corte, è pur vero che quell'idealismo desanctisiano persuade ma non spiega; non fa chiaro come avvenisse che un bel giorno i poeti dichiararon morta la vita civile e si diedero alle selve. Il Carducci, allora, cade nell'eccesso opposto e, con quella sua rigorosa documentazione, dimostra che l'ecloga allora, era già morta, che questa nuova forma non si può far derivare nè da quelle recenti del Sannazzaro e del Magnifico, nè da quelle medievali di Nemesiano e di Calpurnio e afferma, per ciò, che la tragicommedia del Tasso e del Guarino è « l'ultimo frutto perfetto del classicismo come ritorno ai greci, parallelo all'invenzione del verso sciolto del Trissino » (2). E certo siamo molto vicini al vero, ma, a rigore, neppur qui s'intende come un bel giorno venisse in mente al Tasso di for-

(1) DE SANCTIS, op. cit. p. 154.

(2) CARDUCCI: *Saggi tre sull'Aminta* (già cit.).

mare a quel modo, e senza punto pretesa di far cosa nuova, come si rileva dal suo epistolario, « l'ultima forma perfetta del classicismo ». Invece, per la poesia di questi esausti momenti della storia, lo studio accurato delle idee critiche ci conduce spesso fin proprio alle sorgenti delle forme poetiche. Nel caso in parola, poi, l'ambiente in cui fu educato il Tasso ci spiega anche troppo bene le sue iniziative.

Il Tasso si formò alla scuola dello Speroni: ne assunse le dottrine, pauroso nelle sue domate ripugnanze (tutte cose documentate dall'epistolario e nei volumi del Solerti) e, per primo frutto del suo ingegno, diede fuori, secondo i dettami e l'esempio del maestro, l'Aminta: tragedia detta poi tragicommedia che, insomma, in origine, era una *peripezia*. Riassumiamo: Aristotele aveva detto: « La peripezia è il mutamento delle cose fatte nel senso contrario al fine proposto e ciò, secondo la nostra teoria, conformemente alle leggi delle verosimiglianza e della necessità. Così nell'Edipo venendo il nunzio per farlo lieto e sgombrargli l'anima dall'orrore del sospetto concepito, dichiarandogli chi egli fosse, ottenne l'opposto effetto e nel Linceo essendo l'uno condotto a morte e seguendo l'altro per farlo uccidere si verificò il contrario perchè dallo svolgimento dell'azione seguì che questo fu ucciso e quegli fu salvo » (1). Nell'Apologia lo Speroni, parlando in terza persona, così spiega la sua fedeltà alla regola: « E una e due volte formò il poeta con la peripezia la favola e fu la prima nell'adoperar della cesta dentro la quale avendo posto la buona femmina quel fanciullo che, sotto specie di cosa sacra di trafugare intendeva, *in contrario*, sola essa cesta con quei due fiori che l'adornavano ha finalmente l'occasione di palesarlo: *il qual contrario avvenimento*, benchè altrove e in altro luogo ci sia distinto e non sia questa la prima volta che ne sia fatta memoria, nondimeno in questa guisa di poesia molto di grazia gli seppe aggiungere l'amico. Mentre *acciocchè più e meglio tal peripezia apparisse*, fa che il famiglio di Maccareo con sua grandissima meraviglia, loda lei che facilmente trovasse un modo non più pensato onde ascondere quel parto che celarlo lunga fiata parve a lui e al padrone impossibile. Dietro a questo, là verso il fine della tragedia, ha *l'altra orribile peripezia* . . . quella del ministro che giunge a disdir la condanna e giunge in ritardo. La cosa avviene *tanto all'incontrario* che Maccareo, vista morta Canace si uccide pur lui » (2). Se quel-

(1) Ed. cit. p. 20-21.

(2) SPERONI, ed. cit. Vol. IV, p. 152.

l'ultima o quelle due ultime ciambelle fossero riuscite col buco, « Canace » sarebbe una tragicommedia a lieto fine. Ma tragicommedia è lo stesso perchè, tal forma d'arte non ha stretto obbligo d'aver lieto fine.

Infatti considerate la peripezia dell' Aminta e vi troverete la più chiara fedeltà allo stampo speroniano. Aminta vien condotto al fonte perchè s' incontri con Silvia, ma l'incontrario avvenimento del sapiro costringe Silvia a fuggire come sdegnosa essendo invece innamorata. Mentre Aminta se ne dispera e Silvia cerca affannosamente di lui avviene un altro contrario accidente; Nerina, ninfa gentile, porta il velo di quella trovato fra il sangue gustato dai sette lupi. « O velo! O sangue, O Silvia! Tu se' morta! » dice Aminta. Si fa dare il velo e fugge a cercar la morte. Ma, altro contrario evento, Silvia è viva e cerca di Aminta. Ultimo colpo di scena, non so se del tutto contrario questa volta, giunge la notizia della morte di Aminta onde Silvia può finalmente concludere con una cabaletta che è una specie d'elogio della peripezia o un accenno ai nuovi orizzonti ch' essa aprirebbe se il poeta non fosse deciso a farla finita:

Ah! se la falsa morte
di chi tanto l'odiava
a l'un tolse la vita;
ben sarebbe ragione
che la verace morte
di chi tanto l'amava
togliesse a me la vita (1).

Pare un inchino al maestro Speroni questa cabaletta e, infatti nell'opera stessa, è presente il ricordo della persona di lui. Pare che lo raffigurasse in Mopso « censore importuno il quale, veramente dotto e prodigo del suo sapere, si ideava poi che tutti lo mettessero a ruba » dice il savio Camerini (2). Ed è proprio del Tasso quell'ombreggiare il Maestro, quale maestro, in maniera che non se ne potesse offendere ma non senza un filo di antipatia. Del resto lo Speroni accettava l'omaggio affermando, come ricorda sempre il Camerini, che l'Aminta gli pareva « lucidare ed oscurare ad un tempo » la sua Canace: dov'è chiaro che il lucidare è da attribuire alla tecnica e agli insegnamenti dottrinali, l'oscurare alla bellezza della

(1) Tasso: *Aminta* (ed. Sansoni 1888) p. 77.

(2) Op. cit. pref. p. 2.

forma. Infine il Guarino che, dell'argomento, se ne intendeva, e che tutti riconoscono per prosecutore del Tasso, riconosceva a sua volta il Tasso « imitatore della Canace » (1). La prima radice era sempre la teoria della peripezia, autentico *trait-d'union* tra l'aristotelesimo e il romanzesco, in nome della quale si convertiva alla tragedia pastorale anche il Gibaldi. Tutto questo fittizio mondo di Ninfe ha la vera origine che gli s'addice; un'idea critica. Chi poi sofisticasse che quelli della Canace non sono pastori come nell'*Aminta*, smetta pure anche questo burocratico dubbio. Allo Speroni che, fedele ad Aristotele, non voleva togliere l'argomento dalla storia come l'errante Trissino, era venuta a mano una favola del mitico mondo piscatorio (2): altri, per esempio il Tasso, trovarono più comode ispirazioni nel mitico mondo pastorale più ricco e florido di leggende e si affidarono a quello sapendo di non mutar nulla di sostanziale. (A parte che il mondo piscatorio rifece però sempre capolino nelle tragicommedie secentesche dei sudditi della Serenissima quando vollero ingraziarsela con allegorie della sua gloria marinara) (3). Anzi il termine « pastorale » non fu dapprima che un aggettivo messo lì a specificare la qualità dei personaggi, quand'eran pastori e, poi, come si trattava sempre di pastori, divenne sostantivo (« La Pastorale ») sviando le tracce degli storici con danno dello Speroni e dei suoi diritti di precursore.

(1) *Lettere del signor Cavalier Battista Guarino* (Venezia 1595) *Lettera allo Speroni* p. 25.

(2) Anzi c'era stato un tal Giovanni Falugi che aveva trattato poco innanzi classicamente, sulle orme del Trissino, la favola di Canace cf. F. NERI: *La tragedia italiana nel 500* (Firenze 1904).

(3) Cfr. MEDIN: *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia* (ed. Hoepli 1904) p. 50.

CAPITOLO VI.

Il pius Madius.

SOMMARIO. — **1.** Vero inizio dell' edificio critico aristotelico della controriforma - Entusiasmo del Segni, all' apparire del commento del Robertelli - Suo compendio di esso in volgare (1549) fra le mormorazioni degli umanisti - Importanza del fatto : ingenuità del pensiero del Segni. — **2.** Prima vera elaborazione cristiana del pensiero pagano col Maggi - Storia esteriore dei commenti come effetti di vanità personali e di plagi - Fino a che punto si deve tenerne conto - Esempio : il caso Maggi - Assurde complicate calunnie di plagio mossegli dal Castelvetro - Evidente originalità e rara onestà del Maggi. — **3.** Origine del suo commento - Suo reciso dissenso dal Robertelli nella interpretazione della catarsi - Nega che il fine di essa sia la liberazione dal terrore e dalla pietà contrastando questo con i principi cristiani - Ne propone un altro cristiano con una deformante interpretazione della lettera che avrà corso glorioso fino a Lessing - Così concilia il pensiero di Aristotele e quello di Dante : vera fine dell' umanesimo - Il Maggi e il dantista Varchi - Risorgere di puri fantasmi medioevali come presunta integrazione del rinascimento. — **4.** Altre interpretazioni del Maggi.

Ed ora, data un'occhiata al precursore aristotelesimo padovano, sgombrato il terreno dagli oscillanti e dagli inconsapevoli di quel periodo di transizione che va dall' Ariosto ai veri anni della controriforma, quando il regolarismo classico non era animato ancora dall' ansia di un' idea, rifacciamoci dal Robertelli e osserviamo di anno in anno, d' uomo in uomo, il rapido crescere e il fosco integrarsi dell' edificio letterario aristotelico in cui le regole, invece di governare, son piuttosto governate e deformate dalla supremazia d' un pensiero. Fu tale l' entusiasmo suscitato dall' opera del Robertelli che, subito dopo, un insigne letterato del tempo, Bernardo Segni, quarto

Console dell'Accademia fiorentina ⁽¹⁾ stendeva in italiano un'ampia parafrasi non solo della Retorica ma della stessa Poetica, e insieme le pubblicava. Trattare e tradurre in volgare una cosa voleva dire, in quei tempi, riconoscerle diritto di cittadinanza nel pensiero degli indotti. Voleva dire tributare al Robertelli la più grande delle lodi, come se egli avesse rotto finalmente e per sempre quell'incanto di Medusa. Tale è appunto il pensiero del Segni. Robertelli - egli dice - « di tal sorte ha fatto aperta quest'opera che nessuna oscurità più ci resta » ⁽²⁾. La cosa dovette aver sapore di scandalo tra i letterati del tempo, forse presso lo stesso maestro del Segni, il Vettori, grammatologo massimo che, invece, lavorava a una sua edizione critica della Poetica, col rispetto, la pazienza e la titubanza che si deve alle cose elette e difficili. Egli doveva considerar diminuito il suo prestigio da quella leggerezza d'entusiasmo che passava a mani plebee la competenza d'un'opera scesa pur ieri dalle alte vette del greco alla medianità del latino. Di questa impressione si faceva eco un arguto critico delle cose umane, il Gelli, e Giusto Bottaio si udiva confidare dalla sua anima questo: « Ritrovandomi a questi giorni dove erano certi letterati e dicendo uno che Bernardo Segni aveva fatta volgare la retorica di Aristotele, uno di loro disse che aveva fatto un gran male e domandato della ragione rispose: perchè non istà bene che ogni volgare abbia a saper quelle cose che un altro si sarà guadagnato in molti anni con gran fatica su pe' libri greci e latini ⁽³⁾. Giusto parla complessivamente della Retorica, ma, per la Poetica che v'era appiccicata, la cosa doveva parer anche più grave.

Eppure il Segni non faceva che esprimere il destino dei tempi per cui il più accademico soggetto di discussione dovrà diventare il più connesso a tutte le questioni della vita civile. Ma, in sostanza, avevan poi ragione quei vecchi pedanti, e il Segni, nel corso della sua fatica, dovette accorgersi che non era tutto oro quel che brillava nel commento del Robertelli. Lo parafrasò alla meglio e con relativa fedeltà. Ma, nelle questioni lasciate insolute dal suo stesso interprete, s'affidò alla mentalità accomodante, cioè moderna, cristiana, e punto

⁽¹⁾ SALVINO SALVINI: *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina* (Firenze 1747) p. 15-21.

⁽²⁾ *Retorica et Poetica d'Aristotele tradotta di greco in lingua volgare da BERNARDO SEGNI* (Firenze 1549) p. 286.

⁽³⁾ GELLI: *La Circe e i Capricci di Giusto Bottaio* (Ist. Ed. M.) p. 244.

classica, del buon borghese fiorentino; e come s'era impegnato di dimostrare che la Poetica era ormai cosa da tutti, ridusse a buona moralità corrente l'arduo parlare dell'antico. Così si comportò infatti al bivio della catarsi, e per queste ragioni, non certo sospettate da lui, il Segni merita di essere annoverato pur egli tra i primi artefici dell'edificio aristotelico.

« Ma che cosa intende il filosofo per purgare gli affetti? - si domanda il buon Fiorentino. - Vuol dire che nel considerare simili imitazioni ove succedono casi terribili e compassionevoli noi purghiamo l'animo: ma in che modo? Ovvero con considerare tale imitazione che ci arreca piacere facendoci imparare quei casi seguiti? O ver quello che è meglio? Perchè leggendo noi simili casi avvenuti in persone eccellenti, più agevolmente comportiamo le calamità nostre: ovvero impariamo a sopportarle et in tal modo se noi siamo iracondi o intemperanti, venghiamo a purgar l'anima di tali affetti: considerando quei pericoli e quei mali che incontrano a chi è ne' vizi involto e a chi è fitto nelle perturbazioni: dalle quali considerazioni è forza che ne risulti piacere grandissimo » (1). Maligno pensiero, chi ben legga, in cui il mal comune è mezzo gaudium robertelliano, cui esso si riduce in sostanza, è reso anche più modestamente umano dalla riserva della prima parte. È vero, dice nella seconda, che dallo spettacolo delle altrui sventure noi impariamo quello che è meglio e possiamo trarre argomento a diventar migliori, ma, dice nella prima, in fondo l'udir narrare il male degli altri non è sempre cosa interessante e piacevole? ✓

Il primo che entrò nella Poetica non con la personalità un po' vaga e adattabile degli umanisti in genere, compreso il Robertelli (adattabilità conciliabilissima con l'acume del pensiero), ma con solida e rigida coscienza d'uomo moderno che considerava le interpretazioni e le idee non quali argomenti accademici, ma per rispetto agli universali principi morali e religiosi del suo tempo, fu Vincenzo Maggi bresciano. E allora non fu più possibile il languido e tranquillo adattamento della personalità moderna all'antico pensiero, ma, dalla volontà risoluta di dedurne un significato vitale, cominciò quell'attrito che è sorgente di calore e di idee nuove. Ma, come, in questa novella scolastica letteraria nessuno certo pensava a negare o infrir-

(1) V. p. 294.

mare l'autorità di Aristotele (in tal caso i commenti non avrebbero avuto ragione di essere) cominciò sulla Ποητικὴ un lavoro di quasi sempre inconsapevole deformazione che ne mutò lo spirito, finchè non venne a dissipare l'equivoco, Lessing. Ben a ragione dunque il Maggi merita di restare nella storia il « pius Madius » come lo vedo chiamato sovente dai contemporanei o « il giudizio-sissimo Maggi » di Bernardo Tasso. Ma, già che ci siamo, sarà bene sgombrar prima il terreno, proprio col chiarissimo esempio del Maggi, da certa critica possibile quasi a ogni capitolo di questo studio, chi indulga agli scrupoli di una troppo sottile erudizione. La storia esteriore di questi commenti è una sequela di beghe, rivalità, calunnie, rivendicazioni meschine, fra cui corre frastagliato il rivolo dell'idea; così contaminato, sovente, che, a guardare all'ingrosso, non si vede altro stimolo a tanto guerreggiare se non vanità, gelosia e spirito di contraddizione. — Anche questa troppo marcata apparenza contribuì, credo, a disamorare dall'interessarsi alle vecchie pagine polverose d'un periodo tutto astii personali, tutto polemiche, come se, sott'essi, quel sottile rivolo ideale non scorresse più. Ma, a parte l'intensità del fenomeno, esso è cosa vecchia. Ogni sincera iniziativa si manifesta sempre così nel riflesso di umane passioni che, talora, riesce difficile sceverare da taluna di queste la ragione ideale di quella. E si arriva alla forma più disperata di nichilismo storico, se ci si vale di questa impressione per dispensarci dal ritrovare la presenza di quella con indagine più accorta e paziente. Ora se, ad ogni atteggiamento nuovo di queste scolorite figure cinquecentesche, ci fermassimo ad ascoltare le accuse e i rimbecchi di rubacchiamenti, di plagii, di finzioni, onde ciascun d'essi è accompagnato, non si finirebbe più di scrivere. E con quale frutto? Nessuno. Gli uomini, con loro dispiacere, non possono mentire che fino a un certo punto: difficilmente uno sostiene un'idea e si fa innanzi a rappresentare in un'opera e nel mondo una parte, se in quella, oltre a tutto il resto, non c'è una certa conformità col suo spirito: che vuol dire sincerità. Or noi dunque ci limiteremo a cercare quella, sceverandola dal resto delle umane miserie o accennandovi solo dov'è necessario o prudente. Se no, ci sarebbe da disperare in questo astioso gioco d'oscure polemiche in cui ci tocca di lavorare. E dire che questa brava gente era preoccupata soprattutto della immoralità dell'arte! Si ha l'impressione che il gusto di torneare con le armi, che andava sempre più decadendo fra gli Italiani, si tramutasse tutto

in ispirito litigioso nella vana palestra delle vanità letterarie: pensate alla quantità di polemiche, intorno alla « Canace », fra il Castelvetro e il Caro, intorno alla Gerusalemme, intorno a Dante, intorno al Pastor Fido, intorno al Maggi: e sentirete che aria!

Fermiamoci appunto al caso Maggi e illustriamolo: uno per tutti. — Quando uscì l'opus di costui, la sfaccendata inquisizione letteraria del tempo, al vedere rinnovato a così breve distanza l'audace tentativo del Robertelli, istituì subito un raffronto e, con esso, immaginò rivalità d'uomini e di scuole. Come poteva non sorgere, tra le altre, l'accusa di plagio? Se voi ascoltate, per esempio, ciò che dice del Maggi quella buona lingua del Castelvetro, vi passa subito la voglia di leggerlo. Son calunnie alle quali il Castelvetro, che, quanto a lealtà polemica, non guardava troppo per il sottile, tentò di dare peso valendosi di pretese confidenze ricevute. E ci si riscaldò, diramandosi questo fuoco dal grande incendio della sua polemica con il Caro, per la buona ragione che il Robertelli era amico suo e il Maggi di quello attraverso il Varchi: lunghe e inevitabili complicazioni nella piccola Italia accademica d'allora. Assicurava il Castelvetro di avere ricevuto in confidenza dal Robertelli che costui « aveva apparecchiata una fermissima difesa contro le opposizioni del Maggio e oltre a ciò aveva formate molte opposizioni contro il commento di lui sopra la predetta poetica, le quali non so — dice il Castelvetro — come avrebbe potuto schifare e tra le altre cose, gli opponeva una s'era Che il Comento il quale è stampato sotto il nome di lui ed intitolato a Cristoforo Maduccio Cardinale, non era suo, ma una parte era preso da quello che esso Robertello aveva scritto nella sua sposizione, un'altra parte era stata formata da un Francesco Davanzati Fiorentino, che, per salario grosso ricevuto, secondo che è pubblica voce, dal Maggi, aveva non solamente fatto questo, ma compilato ancora tutto il Comento e ordinato dal principio in fino al fine, di suo stile e disposizione. Il che dimostrava chiarissimamente raffrontando quel commento stampato con gli scritti che furono parola a parola raccolti dalla bocca del Maggio quell'anno che esso sponneva pubblicamente la poetica di Aristotele in Ferrara e il Robertelli parimente la sponneva pubblicamente in Pisa: per le quali scritte non solamente si conosceva che il commento pubblicato non era suo nè di sostanza nè di forma ma d'esso Robertello e del Davanzati: anzi appariva che orrori gravi e pressochè infiniti erano stati ammendati, de' quali erano ripieni quei predetti scritti. La quale

difesa e le quali opposizioni, non pubblicava secondo che diceva per due cagioni. L'una delle quali era che pubblicandole vedeva che si sponeva a pericolo manifesto nel quale sarebbe agevolmente caduto per opera degli amici obbligati del Maggi, da' quali in simili brighe altri era stato in altri tempi maltrattato: e l'altra era che vedeva chiaramente, se faceva simile pubblicazione, che perderebbe la grazia e il favore di molti scolari, e specialmente de' Bresciani, non meno cento di numero, li quali andavano di continuo ad ascoltarlo con grande attenzione e li riempivano la scuola con non poco onore suo, che incontante l'odierebbero per rispetto dell'ingiuria fatta al Maggi e per isdegno l'abbandonerebbono » (1).

Il bello si è che, in tutto ciò, non v'ha una parola di vero. Conciliare del resto le validissime opposizioni preparate dal Robertelli con l'accusa di plagio così rigorosamente formulata, è cosa che doveva riuscire difficile anche al Castelvetro. Ma pur difficile gli riusciva dimenticare che il Varchi e il Maggi avevano tentato, pare, di infirmare la sua alleanza col Robertelli. — Si badi invece: se c'è uno scrittore della seconda metà del 500 che rappresenti un indirizzo tutto contrario alla scuola del Maggi quello è l'eretico Castelvetro: e la rabbia onde costui l'assaliva, spronato dal Robertelli, (o tirandolo in ballo per forza) è la più bella prova che nel commento del rivale c'era veramente uno spirito nuovo destinato con probabilità a trionfare nel prossimo avvenire. In realtà il Maggi si presenta in una luce di onestà non frequente in quei tempi ed è così chiaro (a noi come ai contemporanei) il lato originale della sua figura che ci basterà illustrare quello per veder cadere da sè codesto castello di ipotesi criminose contro il quale si accanirebbero forse invano le documentazioni della storia. L'esempio di lui ci basti come quello del metodo da tenere in simili casi.

Strettosi in amicizia col veronese Bartolomeo Lombardi, l'uno e l'altro pensarono di suggellare la loro amicizia nata nelle aule dell'università patavina con un commento in comune all'arte poetica di Aristotele: il libro dell'ora. Il Lombardi morì prestissimo

(1) « *Correzione di alcune cose del Dialogo delle lingue del Varchi, e una giunta del primo libro delle prose di M. Pietro Bembo dove si ragiona della volgar lingua, fatta per Lodovico Castelvetro* ». (Basilea 1572, senza nome di stampatore) p. 39-40.

(1540) ma poco o molto che avesse contribuito all'opera, il suo nome rimase accanto a quello dell'amico nell'edizione del 1550 e ciò torna a onore del Maggi. Avessero o no assodate molte loro idee in proposito già otto anni prima che il commento robertelliano uscisse, certo l'ultima stesura dell'opera fu posteriore a quello, onde il Maggi non disconosce d'averne tratto qualche vantaggio e chiama il Robertelli « virum graecis et latinis litteris doctum » (1). Ma la sua indiscutibile originalità è questa: l'aver negato che si potesse, dalle regole aristoteliche implicanti un valore morale e, in primis, dalla catarsi, dedurre per la via seguita dal predecessore un significato che fosse veramente regola alla moderna poesia: l'aver trovato un altro punto di partenza dal quale si potesse tener d'occhio i capisaldi della morale religiosa e regolarsi su quelli.

Appena letta la definizione: « tragoedia est imitatio actionis illustrius... per misericordiam vero atque terrorem perturbationes huiusmodi purgans », egli oppone all'interpretazione data fin lì un no di protesta. « Ex hac tragoediae definitione quis sit eiusdem finis elicitor, qui sane non est animum a terrore ac misericordia purgare... ». Col suo modo di ragionare gli riesce facile dimostrar per absurdum l'impossibilità di una letterale interpretazione di questo passo. Allora si sente in diritto di riprendere in mano il testo aristotelico e di cercare in quell'« huiusmodi » (τοιοῦτων) un nuovo valore che resterà famoso fino al Lessing. È possibile, pensa egli, che una regola aristotelica insegni un principio in conflitto con i fondamenti della dottrina cattolica?

« Poichè dunque - egli dice - la tragedia libera l'animo dalle perturbazioni con l'intervento del terrore e della misericordia, se noi intendessimo per perturbazioni lo stesso terrore e la stessa misericordia il senso sarebbe questo: la tragedia col mezzo del terrore e della misericordia libera l'animo dal terrore e dalla misericordia. Ne seguirebbe una specie di auto-distruzione; e, con l'indurre quei due sentimenti, noi cacceremmo insieme l'uno e l'altro. « Quod intellectus capere non potest ». Non sarebbe ben degno di meraviglia che i tragici dovessero togliere all'anima umana il terrore e la misericordia senza i quali essa anima molti gravi danni soffrirebbe? »

(1) *Vincentii Madii Brisiani et Bartolomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De poetica communes explicationes* (Venetiis 1550) p. 16.

« *Nam si misericordia careremus quomodo indigentibus opem praestaremus....?* » Si sente che l'obiezione è una protesta: e nasce, prima che dall'intelletto, dal cuore.

« Longe igitur melius est - continua grave il pius Madius - misericordiae et terroris interventu expurgare animam *ab ira* qua tot neces fiunt: *ab avaritia* quae infinitorum pene malorum est causa: *a luxuria*, cuius gratia nefandissima scelera saepissime patrantur.... ».

« Longe melius est? » vien fatto di domandare. Ma si tratta di esporre le proprie preferenze o di illustrare il pensiero del filosofo?

Appunto, udite: « His itaque rationibus haudquaquam dubito Aristotelem nolle tragoediae finem esse animam humanam a terrore misericordiae expurgare: sed *his uti* (valersi di questi) ad alias perturbationes ab animo removendas: ex quarum remotione animus virtutibus exornatur: nam ira verbi gratia depulsa, succedit mansuetudo; expulsa avaritia, succedit liberalitas, atque ita de caeteris... ».

E sta bene, diciam noi: ma bisogna accontentare anche il greco di Aristotele che ha i suoi diritti. Ed ecco entrare in scena vestito di foggie nuove il famoso *Τοιοῦτων παθημάτων*. — *Τοιοῦτων* non vuol dire *cotali, questi, o così fatti mali*; vuol dire semplicemente « *simili a questi* »; e va tradotto « *huiusmodi* ».

« Vult igitur Aristoteles non perturbationes hae, terror inquam et misericordia propellantur, sed *huiusmodi, id est his similes*, ira videlicet, luxuria et eius generis aliae, quae ideo dicuntur terrori ac misericordiae similes, quoniam animum exagitant atque perturbant: non minus ira quam terror, non minus luxuria quam misericordia, atque ita de reliquis. Cum igitur Aristotelis verba ita se habeant: « per misericordiam vero atque terrorem, perturbationes huiusmodi purgans », non de terrore et de misericordia purgandis, sed de perturbationibus huiusmodi, hoc est iis similibus (uti monuimus) intelligenda sunt » (').

Il pensiero di Aristotele, chi ne dubita? è mutato « ab imis fundamentis ». A quell'unica e tiratissima analogia fra i sentimenti di terrore e misericordia ed i peccati relativi (gli uni e gli altri - egli dice - hanno il carattere voluto dal filosofo di turbar l'animo, e s'accóntenta) vien fatto di dubitare perfino della buona fede dell'interprete. Ma non è certo neppur malafede. Si tratta tutt'al più

(') p. 97-98.

d'una inconsapevole autoillusione che viene da una segreta pena dell'anima. Senza paura di usar parole troppo grosse si può dire che questa falsificazione d'Aristotele così feconda d'effetti è un avvenimento decisivo, esprime la fine dell'umanesimo (come rinascimento) e, con questo, il ritorno a una tradizione più radicata, più intima, più universale che quella umanistica. E il falsificatore non è no questo piccolo Maggi, ma uno ben più grande e possente di lui: Dante Alighieri. Quel gran padre nostro spirituale si fa strada tra gli oblii, i dispregi e le calunnie del rinascimento e ritorna, immortal voce, nella coscienza della sua stirpe.

Avete osservato come nel latino del Maggi accanto all' *Ira* e alla *Lussuria* è venuta a mettersi, quasi surrettiziamente, l' *Avarizia*, la terza fiera dantesca? Non c'è dubbio che queste sono le tre fiere dantesche. Altro che regole! Altro che arbitraria interpretazione! Vedete: l'ira sarebbe cacciata dal terrore; e sta bene: la lussuria sarebbe cacciata dalla misericordia; e sta bene. Ma l'avarizia? Chi l'ha chiamata? Qui Dante ha parlato. E per bocca di chi? Non è neppur questo un mistero. Padova non aveva, che io sappia, una tradizione di studi danteschi (il dantismo del Bembo, posto pure che non fosse antidantismo, è ben povera cosa) come l'aveva sempre avuta, ad onta di tutto, Firenze. Da Firenze era venuto tra gli « Infiammati » un innamorato di Dante del quale parleremo nel prossimo capitolo: Benedetto Varchi; e questo Varchi s'era stretto col Maggi in intima comunione di studi (ne divenne poi il porta-bandiera a Firenze) e in profonda amicizia durata quanto la vita. (Mi duole per l'ombra del Castelvetro, ma il Maggi ci appare con gli amici fedele: vuol dire che era un galantuomo). A Padova il Varchi si accese di fervore aristotelico e ne fece tutt'uno con il culto di Dante. Ma c'è molto di più. Quando si trattò di assegnare il corso di lezioni da svolgere nello Studio: al Maggi più maturo fu affidata la Poetica; al Varchi più giovine l'Etica (1). E parallelamente leggevano. Ma come poteva leggere il Varchi l'« Etica » senza ricordarsi del più grande interprete di essa, il suo concittadino Dante? E come non pensare che al Maggi meditante fin da quel tempo sul gran dubbio della catarsi, il Varchi non accorresse in aiuto forse con la terzina:

(1) SALVIATI: op. cit. T. V, p. 126 (Commemorazione del Varchi).

Non ti ricordi di quelle parole
con le quali la *mia* Etica pertratta
le tre disposition che il ciel non vuole ?

e che invece nell' Etica, sempre oscura nel testo, gli schiudesse davanti la « Divina Commedia » cristiana ?

Col Maggi la poetica comincia ad essere veramente una rinascita di pensiero medievale che fu, per allora, un apparente regresso ma che celava in germe il romanticismo. Vedi eterni fantasmi della satira umana ! Sapete con che appellativo il Robertelli, uomo foggiato piuttosto sullo stampo di un Valla, soleva irridere il suo commentatore rivale (appellativo al quale il Castelvetro avrebbe sottoscritto a due mani) ? « Cornicula illa » (1) : cioè cornacchia : che suona come la beffa del vinto rinascimento all' età che si prepara. È il Maggi ne è consapevole artefice, perchè quelle sue analogie fra il terrore e la misericordia e le passioni contrastanti con essi non sono nè casuali nè superficiali ; son frutto di uno spirito religioso, educato e indagatore. Che l'ira (e con essa il tumido vento della superbia) sia domata dal terrore, è pensiero comune e quasi intuitivo fra quelli proposti dalla religione, ma il rapporto tra la lussuria « cuius gratia nefandissima scelera patrantur » e la misericordia è più sottile ; e però si ispira a una delle verità fondamentali e immortali del cristianesimo, rifioriente qui, d'improvviso in questa fosca alba di tempi nuovi che pare un tramonto. Si ripensa al Medio Evo più profondo nella voce di S. Agostino : « sradicate in voi la concupiscenza e piantatevi la carità » (2) ; e al Medio Evo più gentile per una deliziosa odicina alla Vergine che finisce :

Nos mites fac et castos ;

si ripensa a un altro *miti* rivolto agli altari della Vergine dal non superficiale Manzoni :

..... de' tuoi miti altari
le benedette soglie !

A ricordargli il conflitto fra l'avarizia e la liberalità, come espressione di carità, venne il padre Dante.

Quando s' è detto ciò del Maggi s' è detta ogni cosa. Non c' è

(1) TIRABOSCHI: op. cit. T. VII, p. 4^a, p. 1408.

(2) SANT' AGOSTINO: *Sermone CCCXI*.

neppur bisogno di ricordare che tutti gli altri corollari della catarsi così negata da lui si disfecero nelle sue mani come neve al sole. Sicchè il Maggi, deciso a non voler mai infirmare l' autorità del maestro filosofo se la cavò con piccole industriosità. Che cosa voleva dir per esempio Aristotele quando escludeva dal mondo tragediabile gli uomini iniqui e le loro catastrofi, se, invece, lo spettacolo di queste ci riempie di un sacro orrore e di una benefica ripugnanza al male? « *Dubium videri alicui posset . . .* » dice il Maggi e adduce molte ingenuè ragioni. Gli riusciva poi alquanto duro a intendere come potessero essere personaggi tragediabili, secondo la teoria dell' uomo piuttosto buono che iniquo, gente come Tieste, Oreste Egisto che a lui, poco amico degli dei pagani e poco persuaso di loro istigazioni misteriose, parevano degli autentici scellerati (1). Qualche meraviglia può fare che egli non abbia veduto meglio i pericoli che poteva presentare l' altra particella: se sia più importante la favola o la rappresentazione psicologica dei personaggi. Qui, come sempre del resto dove la questione non implichi un interesse morale, egli cammina a paro col Robertelli: ripete che la parte principale è la favola e che subito dopo vengono i caratteri; i quali, anzi, prendono risalto da quella. « *Per actiones mores complectuntur* » ripete col Robertelli. Vero è che a certo punto, conclude « *tragoedia non sine fabula sed tamen sine moribus fieri potest* » (2). Ma credo che sia pura fedeltà di traduttore al pensiero del filosofo, senza malizia. Pare che il Maggi, pago di avere posto una delle pietre angolari dell' edificio critico letterario della controriforma, si riposi e lasci la continuazione dell' opera ai successori. Infatti l' altra pietra angolare verrà fondata appunto su questa vitalissima questione con incalcolabile beneficio del secentismo. Difatti, se il rappresentare il male è pericoloso per la corrotta natura dell' uomo, fra la tragedia ispirata dai « *mores* » - inevitabile confusione di bene e di male - e la tragedia che, poniamo, ne faccia senza, non è ognora preferibile la seconda? Dei pochi e scoloriti accenni del Maggi ai rapporti fra storia e poesia diremo una parola a proposito del Tasso.

(1) V. per es. il commento alle particelle LXVI, LXVII, LXX.

(2) p. 109.

CAPITOLO VII.

Benedetto Varchi e l'aristotelesimo integrale.

SOMMARIO. — **1.** Perchè il Varchi rappresenta il punto centrale del movimento aristotelico che s' incontra e si fonde con la filosofia scolastica - Con lui l'aristotelesimo padovano si diffonde a Firenze dove egli diventa il portabandiera del Maggi - Elementi platonici riconoscibili, suo malgrado, nel suo modo di esprimersi - Prevenzioni contro di lui - Poco rispetto del Robertelli il cui edonismo svanisce col prevalere dell'aristotelesimo padovano. — **2.** Le idee del Robertelli alla luce della scolastica - Oggetto della poesia è bensì il falso, ma il suo mezzo è l'esempio - L'arte riceve la sua nobiltà dal fine - Il fine della poesia è far l'uomo *perfetto e felice* - La poesia strumento dei reggitori di Stato - Secondarietà dell'elemento estetico - Una aggiunta definitiva alla definizione di Aristotele - Il Maggi e il Robertelli posti a fronte dal Varchi - Le regole come espressione di quello stato d'animo - L'inquisizione. — **3.** Un nobile effetto di queste idee: l'amore di Dante come poeta e pensatore - Esempi: Il Varchi e il Giambullari.

Lo Spingarn, storico acuto, anche quando la sua qualità di precursore, o quasi, in questo campo di studi, e di straniero, per giunta, lo costringe ad essere di necessità approssimativo, dice che il Varchi rappresenta bene la critica del medio 500 ⁽¹⁾: ma non ne spiega a fondo le ragioni. Forse sentiva che egli stesso non avrebbe saputo render conto adeguatamente d'un pensiero di cui intuiva la giustezza senza riuscire a disegnarne bene i contorni e misurarne la portata.

Il Varchi rappresenta, in una parola, il pensiero critico del 500 che, sorto dapprima come complesso di questioni piuttosto formali, ha poi chiarita la sua natura moralista col Maggi ed ora, con lui,

(1) SPINGARN op. cit. p. 318.

trova finalmente la sua pseudo-integrazione ideale in un più grande aristotelesimo: quello scolastico. E ad esso si inchina e da esso riceve chiarimenti, amputazioni, e costrizioni paralizzanti. Tuttavia si può dire che, dopo il Varchi, il periodo formativo è chiuso, la stella è trovata e tutte le tristi conseguenze per la poesia venute di poi non sono che deduzioni da uno stesso principio. Perchè il tomismo che, nel Medio Evo, aveva significato libertà specialmente per l'arte, inteso come lo si intende in questa età di controriforma, significa tirannia e distruzione di essa; e quel concetto di poesia come espressione di filosofia in senso lato, diventa perno di rigidissimi principi morali, sotto la cui tutela l'arte non è più bellezza nè sapienza, ma soltanto strumento della morale e della politica. Il Varchi sta proprio nel mezzo tra il periodo di formazione e il rigoglio delle idee critiche della controriforma: rappresenta poi questo punto centrale anche per un altro rispetto. Egli importa da Padova a Firenze l'aristotelesimo e dà inizio a quell'universalizzarsi di esso che caratterizza la seconda metà del 500. S'intende che il commento del Robertelli, in idea, non aveva avuto che vedere con questo aristotelesimo che io dico: era stato cosa tutta letteraria, sul gusto del rinascimento. L'aristotelesimo, come filosofia e letteratura ad un tempo, viene da Padova col Varchi e riesce a foggiare un poco su quello stampo il sorridente volto di Firenze che, per intenderci, io seguito a chiamare platonica. Il Varchi rappresenta bene, in fine, anche nella sua figura intellettuale, questo inchinarsi di Platone ad Aristotele. Volle il destino che, seguendo nella loro disavventura gli Strozzi, egli capitasse giovane ancora a Padova e che, accolto nella cerchia degli Infiammati, si trovasse a lavare in Bacchiglione i suoi platonici panni fiorentini. Là trovò un fare ben diverso da quello a cui era abituato, e, quel ch'è più grave, sentì parlare prima di filosofia aristotelica che di letteratura. Si preparò, anzi, a questa sui libri di quella. Onde, tornato a Firenze e, messosi a parlare di poetica, gli venne naturale di integrare e sistemare gli insegnamenti del Maggi, cui restò fedelissimo, con le parallele dottrine filosofiche che erano state a Padova la sua disciplina. E fu questa la sua novità, tanto più importante perchè, da Padova a Firenze, a trasportarvi l'aristotelesimo genuino, tornò con lui tutta una schiera di esuli fiorentini che costituirono quasi una scuola. Da allora in poi il Varchi seguì fedelmente, anche nella storia esteriore della sua vita, il corso di quelle idee che erano le idee ufficiali del tempo e conducevano a

una soggezione di tutte le attività dello spirito, poesia inclusa, allo scrupolo religioso; finchè, a settantadue anni, poco prima di morire, nel 1574, conchiuse come doveva concludere un uomo filosofico par suo: si preparò a dire messa.

Ma un altro aspetto anche più delicato e sottile avrebbe potuto rilevare in lui lo Spingarn a conferma della sua impressione. Il Varchi, che pretendeva ad aristotelico purissimo non solo per la sostanza del pensiero ma anche per il modo di atteggiarlo, lasciava poi trasparire ogni tanto, senza accorgersi, tra le pieghe del suo frasario ortodosso, qualcosa della vecchia mentalità umanistica di gusto platonico, o ficiniano, o eclettico, che era come una smorfia geniale su un volto mal disposto alla severità delle meditazioni coerenti⁽¹⁾. Questa luce di contrasto rappresenta bene, in atto, il piegarsi del libero e antifilosofico spirito umanistico agli schemi dialettici che lo volevano imbrigliare e per i quali la seconda metà del 500 si distingue a puntino dalla prima. Onde il fedel nemico del Varchi, il Castelvetro, che, ancor più maligno che acuto, stava a bada di tutto ciò che vi potesse essere di stonato in quel nascente mondo ideale così ostico al suo cuore di negatore, non tralasciò di rilevare la cosa in tono di beffa. « Appone ancora (il Varchi) ad Aristotele che chiami i poeti divini e la poesia cosa divina »⁽²⁾. E non fa che ribattere il chiodo piantato già prima: « Anche vi dovevate ricordare che i poeti sono *non solamente* da Aristotele, ma *eziandio* da Platone . . . chiamati divini e la poesia cosa divina. Il che non fa Aristotele ancora che adorni Omero del titolo di divino, ma per altro che per essere semplicemente poeta »⁽³⁾. E badate che l'osservazione coglie proprio nel segno, perchè quell'aggettivo, nel sistema del nostro autore, sta proprio a pignore: niente, meno che alla poetica inquadrata dal Varchi fra le facoltà dello spirito alla fredda luce scolastica, si conviene quell'aggettivo umanistico. Difatti, d'ora innanzi, esso cadrà di moda fra i rigoristi sul tipo del Varchi, e gli succederà, verso la poesia, una freddezza dif-

(1) Cfr. G. MANACORDA: *Benedetto Varchi, Annali della Scuola di Pisa* V. XVII (1903) p. 18.

(2) *Correzione d'alcune cose nel dialogo delle lingue di B. Varchi per L. CASTELVETRO* (Padova 1744) p. 123-5.

(3) Id p. 91.

fidente assai più vicina, nella sostanza se non nell'apparenza, agli ostracismi dei rigoristi medievali, che agli entusiasmi del rinascimento. D'altra parte quel suo ostentato rigore aristotelico il quale, ad orecchie disusate, ha sempre un primo sapore di positivismo, gli procurò noie di contraria natura; e, come egli veniva da Padova dove il Pomponazzi aveva cominciato a scindere i principi del filosofo dalle deduzioni della chiesa, non mancò qualche fedele platonico che sospettò il Varchi, spirito mistico e timorato, nientemeno che di Pomponazzismo. Ma la coscienza di importare a Firenze qualcosa di nuovo ce l'aveva e purtroppo attribuiva a questo qualcosa un esorbitante valore. Quando, vari anni dopo il suo ritorno, nel 1553, gli fu affidato di trattare teoricamente della poesia, nell'accademia fiorentina, egli, accingendosi a distinguerne le varie parti disse, nel proemio d'una sua lettura, fra l'altro, queste parole che suonavano come una diffida alle antifilosofiche improvvisazioni del Robertelli e alle critiche dell'inquisitore fiorentino ed erano un richiamo ai severi volumi dell'aristotelesimo integrale padovano: « E per fermo, se io non mi fossi (sono già molt'anni) in traducendo e commentando la poetica di Aristotele, senza il quale non saprei muovere un passo, esercitato non mezzanamente in cotale materia non harei osato d'entrare in così grande impresa » (1).

Il Robertelli, infatti, con tutta la sua pretesa di svelare la Poetica non aveva estesa la sua conoscenza del filosofo oltre i facili e prosimi confini della retorica e a questa solo aveva chiesto lume per definire la poesia. Aveva quindi ripetuto: delle cinque facoltà la dimostratoria ha per oggetto il vero, la dialettica il probabile, la retorica il persuasivo, la sofistica ciò che è probabile, ma ha l'apparenza del verisimile, la poetica il falso e il favoloso. « Poetica lippos habet oculos et prorsus caeca est »]. Perciò aveva conchiuso esaltandola sotto il rispetto della bellezza e chiamandola magari divina: ma, quanto al giovare, gli era sembrato che le appartenesse meno che ad ogni altra. « Et si prodest quoque . . . ».

Oppone il Varchi: Se noi consideriamo queste cinque facoltà per rispetto al loro argomento, la più secondaria è certo la poesia.

(1) *Lexicon di M. B. VARCHI accademico fiorentino ecc.* (Firenze Giunti, 1590), p. 599.

Però se quel vano parlare finto e favoloso voi l'applicate alle azioni umane e lo considerate nella sua vera luce, sapete che cosa esso diventa? Un esempio. La definizione allora va modificata così: « Il subbietto della poesia è il favellare finto e favoloso; e il suo mezzo o strumento è l'esempio » (1). Ora l'esempio non è così nobile strumento del pensiero come sarebbe il sillogisma o l'entimema: ma è il più efficace. Si è che, per trovare alla poesia questa sua vera luce, il Varchi non si è limitato alla sapienza della Retorica, ma ha cercato il pensiero di Aristotele più in fondo: nel massimo interprete di quello: S. Tommaso. Il modo di vedere del Robertelli ne rimase capovolto: la limitazione di lui (« et si prodest quoque ») fu cancellata e ne successe quest'altro pensiero: « le scienze hanno la nobiltà e perfezion loro dal subbietto principalmente, ma le arti principalmente dal fine ». Per questa via egli ricondusse anche la Poetica al gran cuore della scolastica medievale come il figliuol prodigo all'ovile e presentò filosoficamente risolto il dubbio del *prodesse* e del *delectare*. C' insegna S. Tommaso - egli dice - « che tutte le cose che sono sotto il primo cielo furono fatte e ordinate per cagione dell' uomo, cioè per aiutarlo a conseguire la perfezione e beatitudine sua. Laonde essendo la poesia una di quelle cose che sono o si fanno sotto il cielo, non potremo errare dicendo che il fine della poesia è far l' uomo perfetto e felice. Anzi è tanto chiaro che l' ultimo fine di ciascun poeta è condur l' uomo alla sua felicità che niuno *non può nè debbe negare* » (2). Quest' ultimo argomento è il più bell' indizio del come ci si appresta ora a considerar la poesia. Non si tratta di vedere quale sia la natura di essa, ma di stabilire piuttosto e insegnare l' uso che si deve farne. « Chi dubita - egli dice - (dovendo la poetica imitare le azioni, gli affetti, i costumi umani) che ella non abbia bisogno dell' Etica e della Politica? Onde tanto s' inganna chi pensa di poter essere poeta senza la filosofia morale e civile quanto uno che si credesse di poter dipingere senza colori e senza pennello » (3).

Nell' estrema destra moralista avvenne proprio così: i pennelli e i colori per tratteggiare i personaggi furono offerti dalla più tiranna precettistica morale: e il fine della poesia non fu altro che la felicità umana la quale, secondo la già ricordata definizione tomistica, consiste nella « copolazione dell' intelletto possibile coll' agente » (4).

(1) Op. cit. p. 573.

(2) p. 574.

(3) id.

(4) 575.

S'intende quindi come dietro questi presupposti tomistici la poesia, da ultima delle facultà quale sarebbe di per sè sola, assurgesse invece a prendere un primissimo posto tra tutte le arti e le scienze, e venisse inquadrata fra gli strumenti principali della civiltà e della moralità da consegnare ai reggitori degli Stati. « E adunque il fine del poeta far perfetta e felice l'anima e l'ufficio suo imitare cioè fingere e rappresentare cose che fanno gli uomini buoni e virtuosi e per conseguenza felici . . . Al filosofo morale si spetta insegnare che cosa sia vizio e che cosa sia virtù, spetta alle leggi premiare i vizi e le virtù, uniformandosi in tutto e per tutto al politico; all'oratore spetta rimuoverli con la retorica . . . In nessuno di questi modi sbigottisce de' vizi e infiamma alla virtù il poeta, ma soltanto e principalmente coll'imitare, cioè col fingere e rappresentare introducendo per atto di esempio ora un uomo vizioso il quale degno supplizio sortisca dalle scelleraggini sue, ora un virtuoso al quale degni premi delle sue virtù e da Dio e dagli uomini renduti sieno » (1) Qui non c'è più questione di *ποικιλία* nei costumi perchè non c'è più libertà. Invece s'arriva già a quell'estremo di esagerazione, parallelamente al quale vedremo sorgere, fra non molto, per inevitabile forza di antitesi, la teoria del secentismo come pura meraviglia; esagerazione che consiste nel considerar la poesia come strumento di conversione a Dio e valido aiuto della Chiesa. Le scienze e le virtù - dice il Varchi - insegnano con strumenti più nobili ma non più utili perchè gli uomini non vogliono e non possono servirsi di quelle per imparare essendo poco d'altra parte il loro effetto persuasivo. « Chi è colui il quale non sappia quanto si commovano gli animi umani nel vedere rappresentare alcuna cosa o spiacevole o terribile sotto spaventevoli o abbominevoli forme? Non si raccapricciano gli uomini quando sentono ricordare non che quando veggiono aspidi, botte e tarantole e altre così fatte cose rozze e nocevoli? » (2) Il vertice della poesia dunque sarebbe una buona predica di predicatore secentesco. Intanto, nei cenacoli ortodossi, vennero allora di moda le tragedie di argomento terrificante (quelle del Conte Ugolino per esempio) non con gli allegri fini del Girelli ma con quelli stessi che il predicatore si proponeva dipingendo gli effetti del male.

E che cosa c'entra con tutto questo Aristotele e le sue regole?

(1) p. 576.

(2) p. 577.

Non sono che il punto di partenza al quale il Varchi si richiama per esempio nella conclusione di questo discorso: dove, per definir finalmente la poesia, prende la prima parte della definizione di Aristotele e la integra (a lui par di integrarla) col sugo dei buoni argomenti esposti fin qua. « La poetica - egli dice - è una facoltà la quale insegna in quali modi si debba imitare qualunque azione, affetto e costume con numero, sermone e armonia mescolatamente o di per sè per rimuovere gli uomini da' vizi e accenderli alle virtù al fine che conseguano la perfezione e la beatitudine loro » (1). (Le virgolette sono del Varchi medesimo).

Ma tutte queste idee, al postutto, che altro rappresentano se non uno sviluppo della nuova fondamentale interpretazione della catarsi data dal Maggi? E chi altro è il maestro se non quello? Anzi, in una successiva lettura accademica sulla tragedia, trovandosi a parlare della definizione della tragedia (« non mediante la misericordia ma mediante il terrore . . . ») lo disse. - « In queste ultime parole - disse - pone il filosofo il principale intento e ultimo fine della tragedia il quale non è altro che indurre gli uomini, mediante la virtù, alla perfezione e beatitudine loro . . . E intendo per cotali passioni, non la misericordia e il terrore (come pare che vogliano alcuni) [il Robertelli] ma le passioni così irascibili come concupiscibili [Maggi] » (2).

Ma le regole sono pur sempre il punto d'appoggio e l'unico modo per tenere in freno e in carreggiata la poesia se la si vuol conciliare con la felicità umana. Toglietele queste regole sapientemente integrate e ne avrete quel che vorrete: anche, per esempio, la più bassa e corruttrice delle arti. La poesia è suprema facoltà dello spirito solo in quanto si lascia regolare; ragion per cui il Varchi, che non era uno stupido, deplorava le inique imitazioni del roman-zesco Morgante e all'Ariosto, che « non condusse a quella perfezione che forse poteva e certo doveva » (3) « il Furioso », preferiva « il Giron Cortese » dell'Alamanni. Ma avrebbe preferito a questo medesimo « l'Avvarchide » con nuova pena di Bernardo. Fa pur capolino purtroppo col Varchi, la prima volta, la teoria che lo Stato medesimo (e quindi la religione) debba intervenire a regolare l'applicazione delle regole. « Non è dubbio alcuno - argomentava egli - che come ciascuna scienza o facoltà (qualunque sia) fa immediatamente o con mezzo

(1) p. 578. (2) p. 660. (3) p. 585.

perfetta e conseguentemente felice l'anima umana, così ciascuna arte (sia quale si voglia) è necessaria all'essere e utile al bene essere al corpo: di maniera che tutte quelle o scienze o arti che ciò fanno, non si possano nè arti chiamare nè scienze se non equivocamente e col nome solo: anzi dirò più oltre che tutte quelle le quali invece di arrecare giovamento alla vita le portano nocumento devono essere non meno biasimate e fuggite dagli uomini *che vietate e punite dalle leggi* ».

Non c'è possibilità di interpretazione benigna: l'aristotelesimo si fa strumento di inquisizione anche in letteratura e s'esprime in una teoria che, nella povera Italia dei prossimi giorni, avrà rappresentanti dappertutto: Jacopo Mazzoni a Pisa e Giason De Nores a Padova.

Eppure questo suo fanatismo di neofita, che lo fece cadere in tanti eccessi e gli procurò il sarcasmo dei non preparati accademici fiorentini (i quali ne subirono il contagio ma intanto gli dedicarono il bisticcio famoso:

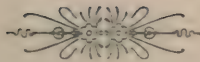
Le canzoni per gli occhi ha lette il Varchi
ed ha cavato al gran Petrarca gli occhi),

ebbe, fra gli altri, un effetto definitivamente benefico: il ritorno di Dante non come poeta, fosse pur grande poeta, volgare, ma come poeta nel senso più alto della parola cioè maestro di vita (¹). Quando mai, prima, si era considerata a questo modo la poesia, specialmente quella volgare? Il Varchi, ingegno non grande, ma risoluto, sentì con sincerità che il movimento da lui propugnato non era pura questione di regole, ma implicava una veduta del mondo nuova e organica e che il solo poeta che ne avesse avuto una così fatta e ci si fosse ispirato era Dante. Con Dante tornava, dopo tanto oblio, il desiderio del suo meditante Medio Evo non certo come espressione di verità aristotelica (su questo punto, anzi, c'era parecchio da dire) ma come sintesi d'arte, di pensiero, di vita, e come profondità di coscienza. Dai suoi tempi in poi Dante non era mai stato considerato così: segno sicuro, questo, che il rinascimento finiva. E noi,

⁽³⁾ Si veda ad ogni modo: M. BARBI: *Della fortuna di Dante nel 500. Annali R. Scuola Pisa. V. VII, 1890.*

moderni, se vogliamo scoprire il momento in cui comincia per Dante quella sua ascensione a massimo interprete dell'anima nostra latina, dobbiamo rifarci a questi oscuri giorni del Varchi. Il che vuol dire che, fra tante miserie favorite dalle esagerazioni pseudo-aristoteliche, un'idea buona c'era. Del culto dantesco il Varchi fu piuttosto un promotore: risale a lui il primo tentativo di una edizion critica della « Commedia » fatta con il collazionar sette testi; il che per quei tempi non è piccola prova d'amore. S'io dovessi scegliere poi fra i suoi colleghi dell'accademia, qualcuno che, con più evidenza degli altri abbia incarnato questo culto di Dante come fede in lui e nella sua dottrina, ch'era poi dottrina medievale, fermerei l'occhio piuttosto (nonostante la sua fama di pedante) sull'accademico Pier Francesco Giambullari. Non solo i suoi discorsi di esegesi dantesca sono prova di una conoscenza del poema notevole ancor oggi, ma, quel che più conta, è cosa mirabile vedere come anche nei suoi scritti di varia cultura (si legga per esempio quello sugli « influssi celesti ») (¹), il pensiero di Dante torni quale guida pur coi molti pregiudizi di una età tramontata.

(¹) GIAMBULLARI: *Lezioni lette nell'Accademia fiorentina* (Firenze 1551.)





CAPITOLO VIII.

Il Minturno, il Concilio di Trento e lo spagnolismo.

SOMMARIO. — **1.** Modo opposto di considerar la poesia partendo dagli stessi principi - Naturale disposizione del Minturno a questo altro modo - Sua iniziale indifferenza per Aristotele e sua critica - Suo eclettismo ciceroniano intorno alle teorie poetiche - Italianità accademica delle sue opere per merito del sig. Ruscelli. — **2.** Il Minturno intende la gravità delle obiezioni alla poesia con la sua contagiosa varietà morale - Ma non crede agli effetti di questa perchè considera poesia e vita distinte come nel rinascimento - Sua ironia per le cabale della catarsi - Acuta e moderna liberalità nelle sue conclusioni. — **3.** Sua andata a Trento come Vescovo e sua improvvisa conversione ad Aristotele - Modo singolare di pubblicare «l'Arte poetica» - Condanna del romanzesco e riconciliazione con l'eroico per l'orrore degli oltramontani. — **4.** Lo spagnolismo come modo di evitare il contagio delle passioni - Vantaggi di esso contro i pericolosi propositi di alcune *tragiche* sedute del concilio di Trento - Conseguente teorizzazione della poesia degli angeli e dei romiti cara al Tasso - Ritorno a Pindaro come espressione di aristotelesimo e di spagnolismo ad un tempo - Riconciliazione con la catarsi.

Anche qua i due estremi si toccano. Si vede chiaro che, pure accettando i tirannici presupposti del Varchi, si poteva arrivare a considerar la poesia in modo affatto contrario e, appunto per questo, al tutto coerente con essi. Se la poesia, specie considerata come rappresentazione dell'umanità, deve sottostare a tante leggi e guardarsi da tanti pericoli, perchè non si potrà invece di alleggerire i suoi contatti con quella, facendone piuttosto un diletto della fantasia, in modo più coerente con la sua natura e con la tradizione del rinascimento? A chiarire questa possibilità in principio quasi inconscia

venne il malanno dello spagnolismo. Chi intravvide primo, anche in teoria, cotale soluzione fu il Minturno. Non ch'essa apparisse a lui in forma logica e rigorosa come era apparsa al Varchi quell'altra: ma, portato come era per sua natura allo spagnolismo, parve capire finalmente il partito che si poteva trarne, a Trento. E come questa soluzione garbava perfettamente agli ortodossi ed era accetta ai profani, gli fu facile conciliarla con l'aristotelesimo; tant'era vero che, in questo, ormai, le regole, come puro precetto formale, contavano poco. Il Minturno, «adorno d'ogni scienza, di gran fede non pur per l'antidetta poetica, ma per le sue prose largamente sparse e gremite di scientifici lumi, perlochè con dovere fra i grandi ingegni del secolo del quale parliamo vien numerato» (1) dice il Crescimbeni, era napoletano; viveva quindi lontano dai maggiori focolai aristotelici letterari. Le idee di questi gli giungevano tuttavia per il tramite a lui caro delle accademie, per il quale, a sua volta, egli comunicò l'amore dello spagnolismo: perchè la fusione fra le varie parti d'Italia che, nel settecento, fu il fremito di una borghesia avventuriera e, nell'ottocento, si vestì di superbe idealità umane, era allora piuttosto velleità e vanità di letterati aristocratizzanti e aveva per suo strumento le accademie e le dedicatorie. Ma la lontananza gli fu propizia e, sebbene vivesse in ambiente, quanto a rigor religioso, punto più facile degli altri, gli permise tuttavia di abbracciare nel suo complesso il movimento aristotelico dei primi tempi, di discernerne le varie correnti, di riassumerne il concetto, e di giudicarle con libertà e con relativo scetticismo. Dell'importanza dell'aristotelesimo, e della necessità di confermarne ad ogni costo il prestigio, si persuase soltanto a Trento e, allora, scrisse un secondo trattato di poetica che egli chiamò una versione in italiano del primo ma in effetto era una correzione. Prima che aristotelico il Minturno fu ciceroniano fervente. Veniva dunque alle discussioni penose della controriforma da quelle dell'umanesimo dove aveva preso con ardore le parti dell'Arpinate. È facile intendere che quel primo amore non poteva tollerare molto appassionanti successori in un cuor così fatto, fosse pur quello di un vescovo. Difatti, in quel primo fiorire di discussioni sulla poetica, egli, scimmia di Cicerone, pensò che l'occasione era buona per fare, con esse, ciò che l'antico aveva fatto

(1) CRESCIMBENI op. cit. p. 425 (V. I).

con quelle sull'oratoria: scrivere un « de poeta » parallelo al « de oratore » e condur bensì la discussione con ordine e verso una meta, ma con un certo eclettismo ciceroniano. Come se la question di Aristotele fosse di pura letteratura al pari di quella di Cicerone! In realtà, il « De Poeta » è un libro ingenuo d'uomo che, sebbene vescovo, non ha misurata la portata del movimento di cui si fa a riassumere gli aspetti. Aristotele non è neppure la sua guida principale onde egli può ecletticamente concludere nella prefazione: « Itaque ab hoc ipso Horatio, ab Aristotele, a caeteris nobilissimis utriusque linguae scriptoribus, qui ea de re aliquid attigissent colligendum putavi atque in unum aliquod opus conferendum quod mihi ipsi amicisque ad hanc doctrinam adipiscendam proficeret » (1). Per sè e per gli amici: dunque è roba che interessa gli eletti e va scritta in latino. Del resto poi il libro è d'ispirazione molto lontana perchè, se è vero che uscì nel 1559, l'autore ci assicura che fu cominciato, « non decem aut novem » ma molti più anni prima e, forse, gli ultimi erano stati occupati, più che a metterlo al corrente con le recentissime idee dei tempi, a ornarlo con le veneri dello stile. Nè il Minturno, d'altra parte, aveva cominciato a badar molto presto ad Aristotele. Nelle sue lettere pubblicate nel 1549, non mi avvenne di trovare nessuna di quelle prime allusioni aristoteliche che vedemmo per esempio già così preoccupanti nel Fracastoro, se se ne tolga forse una molto problematica e scolorita (2). Di diffondere poi il libro s'incaricò quel Gerolamo Ruscelli ravennate che, con svisceratezza servile - figura da minuetto - pareva porre qual meta della sua vita quella di stringere in relazione - vero concilio di semidei terreni - i potenti italiani della tonaca, della cappa e dell'accademia, come se la letteratura non avesse, oltre questo, altro fine. « Perciocchè - diceva egli nella dedicatoria al principe Pignatelli - essendomi già da molt'anni fatto conoscere nel mondo per diligentissimo conoscitore e osservatore della nobiltà vera e del vero valore dei signori napolitani, e procurando per ogni via di venir tuttavia maggiormente dimostrando questa mia divotissima inclinazion d'animo, spero che grandemente sia ora per giovare a questo mio desiderio quest'ufficio di far uscir questo libro sotto l'ombra di V. S.

(1) ANTONII SEBASTIANI MINTURNI: *De Poeta* (Venetiis 1559) p. 3. *in fine*

(2) MINTURNO: *Lettere* (Venezia 1549) p. 183.

Ill.ma ». Dei sei libri dell'opera quello che ci interessa è il primo che è appunto un compendio di tutte le idee principali del tempo.

Vedete stranezza: il Minturno ha intesa in tutta la sua gravità l'obiezione moralista fatta alla poesia come rappresentatrice dell'uomo: eppure egli, vescovo, non le dà il peso che le diede per esempio il Varchi. Era ancor troppo umanista per ammettere che la poesia potesse avere una qualche influenza sulla vita? Credo che fosse proprio così. Ammesso - egli dice, adoperando la vecchia espressione platonica del Robertelli - che il poeta cioè, l'imitatore, « a rerum natura et ab ipsa veritate quasi tertius artifex distat » quali insegnamenti morali volete ripromettervi dalla sua arte che è quella del relativo? Egli rappresenta le cose dal lato che più lo attrae e che non ha probabilità alcuna d'essere il giusto, il buono, il vero. Si vada assai cauti, dunque, nel tributar lode di sapienza ai poeti e a tutti gli artisti, la cui arte si fonda sull'imitazione e sulle fallaci, impressioni dei sensi. Che cosa significa, alle strette, quel famoso « docere? ». Forse che il poeta « qui sermones moresque hominum versibus exponit, quales illi sint rectine atque honesti an contra turpes et pravi perspiciet? » Egli, in fondo, fa come il fanciullo: si mette dal punto di vista del popolo che di per sè non arriva a discernere « quid sit honestum, quid turpe, quid deceat, quid secus », ma piuttosto ha bisogno di guida. Oggi l'entusiasmo il bene, domani il male: descrive disordinatamente le umane passioni, senza avere esatta conoscenza di esse e tenendosi ben lontano dal « Vero » che, solo, è sempre eguale a se stesso. Anzi son essi i poeti che scatenano le passioni nell'anima dell'eroe, la quale, « agitata quasi turbulentissimo ventorum conflictu in diversas rapitur sententias et quo se vertat ignorat » con pregiudizio dell'anima popolare che ne subisce il contagio: onde aveva ragione, pare, Platone di bandir la poesia che non fosse in lode degli dei e degli eroi (1).

Come si vede il Minturno si rende conto con perfetta chiarezza del valore degli argomenti addensati contro la poesia in questi ultimi anni. Eppure i rimedi da lui suggeriti, per bocca d'un altro dialogante, ci assicurano che egli, allora, non credeva ai pericoli della poesia. Cotali argomenti - oppone l'antagonista - son giusti: ma che se ne

(1) *De Poeta* p. 33-35.

deve conchiudere? Che il poeta debba sistematicamente mentire e rappresentar casto Paride e giusti Eteocle e Polinice? e rabberciar tutti i suoi eroi?

Di che sarebbe Enea turbato e tristo
Achille e Ulisse e gli altri semidei,

vien fatto di rispondere con due aridi versi del Petrarca.

Il Minturno invece si limita a suggerire certi ripieghi di moda che non obbligano poi troppo il poeta. Se egli s'imbatte in certe scabrose contingenze di Enea e Didone, di Paolo e Francesca, per esempio, procuri di calare in tempo un provvido velo. [Suggerimento molto elementare e diffuso: lo si veda tal quale nella poetica del Muzio] ⁽¹⁾. Consiglia, inoltre, di evitare, possibilmente « quae timide, praeter aequum, stulte, intemperanter cecidissent » e non dimentica di ricordare l'ufficio morale che nella tragedia antica è affidato al coro. Infatti a distogliere gli uomini dalle cose disoneste « adhibet chorum tragoedia quae illa reprehendat, interdum etiam sapientem virum, qualis fuit ille Tiresias quem vel apud inferos solum sapere Homerus ostendit. Adhibet sermones comoedia » ⁽²⁾.

Ma il bello si è che questi argomenti son tutti tolti dal classicismo più puro e che, in fondo, essi sarebbero stati accolti per buoni, anche nei giorni più spensierati del rinascimento. Quando invece si viene a quelli tolti dalle regole d' Aristotele il buon vescovo non ci crede e torce il naso! La catarsi? Ma cos'è questa catarsi, e chi s'è pensato di andare a porre dei fini morali in una così tetra cosa? « Scilicet, odia certaminaque fratrum, caedes liberorum, parricidia, connubia, incesta, exilia, flagitia permulta quibus utique nitet poetica illa » tutte queste belle cose insomma, è difficile tirarle a un significato morale e benefico. « Caetera vero ab eo philosopho parata atque intenta ad tragoediam anteponendam [all'epica] quis negligenda non putet? » ⁽³⁾ Almeno l'epica ha la probabilità d'essere meno immorale perchè, insomma, il miglior modo di placare le passioni è quello di non toccarle: e questo valga contro qualunque tentativo di giustificare la catarsi. Anche quell'interpretazione di chiodo caccia chiodo o d'un beneficio derivante dall'esempio dell'altrui male reg-

(1) GIUSTINOPOLITANO: *Poetica* cit. poi. p. 84.

(2) p. 38. (3) p. 61-62.

gerebbe solo per un pubblico di disgraziati. Ma se uno ha l'animo placato, perchè glielo volete placar nuovamente . . . suscitandovi delle passioni? (1)

Idee piene di buon senso che gli permettono di arrivare a una conclusione tanto spregiudicata per rispetto all'aristotelesimo, quanto acuta e moderna; fra le più moderne di questi tanti trattati. Un'Arte poetica? Ma è un'astrazione! Di arti poetiche ce ne son tante quanti sono i poeti e nessuno può dire: qui puoi parlare e qui no, « ut non immerito cum Apolline, Bacchum poetis praeesse velint ». L'ispirazione è di Dio e le parole, i piedi, i ritmi degli uomini, onde si può concludere: « *malum poetam esse, qui rem minus recte, hoc est aliter quam natura illa sua effingat, exprimi aut probe nequaquam posse, quod imitantis intelligentiam fugit* » (2).

Non è conclusione sorprendentemente liberale, degna del ciceronismo del Minturno? E il buon senso del « De poeta » non è degno di quello del « De oratore »?

Eppure questo spirito libero e quasi antiaristotelico andò a Trento come a Canossa e tornò aristotelico. Anzi non aspettò neppure a ritornare. Da Trento stessa il 21 settembre 1564, al chiudersi del concilio, mandò agli accademici di Como la novella « Arte poetica » perchè la pubblicassero. Veramente egli ci fa intendere, nella dedicatoria, che questi quattro libri eran già pronti « quando - scrive - da' comandamenti di Nostro Signore Pio IV creato da Dio a ristorare la santa Chiesa e a ridurla nella primiera sua dignità e a recuperare quanto s'è della cristiana greggia perduto, fui costretto a venire in questa città al concilio ». Ma era nelle abitudini del Minturno di pubblicare le cose sue con qualche bugietta accademica che giustificasse la sua lontananza dal manoscritto e che le rendesse preziose per la preventiva ammirazione di lontani concordi cuori letterari. Così aveva fatto per le « Lettere » e per il « De poeta »: così fece per l'« Arte poetica ». Ma poichè il letterato perde il pelo ma non il vizio, non c'è da aver riluttanza a credere che egli scrivesse il suo libro tra l'una e l'altra seduta del concilio e nelle frequenti parentesi. Certo non sarebbe stato bello far sapere che un Cardinal della Chiesa s'era occupato, fra quei frangenti, di arte poetica.

(1) p. 67.

(2) p. 68-75.

E poi sarebbe stato un malinteso perchè, forse, in quell'opera, il Minturno non aveva creduto far cosa del tutto estranea alla missione affidatagli da Pio IV: nè ci aveva lavorato solo per ingannare il tempo. (Del resto quel « gran teatro di tutte le genti » – secondo la frase del Paruta – ebbe le sue accademie. Ossia, nelle villette intorno a Trento, dove i commissari erano alloggiati, continuavano, risuscitate, inasprite e riformate dalle contese delle sedute, le vecchie discussioni accademiche. Il più bell'esempio da citare accanto al Minturno è appunto quello del Paruta che in modo consimile (sebbene egli non fosse vescovo ma un semplice segretario di ambasciatore) pensò i suoi dialoghi « Della perfezione della Vita politica » (1). Ma delle influenze del concilio sulle opere politiche del tempo può darsi che ci avvenga d'intrattenere il lettore in altra occasione). Forse c'era un po' di rimorso; c'era una riconciliazione con Aristotele cui l'aveva sospinto l'infuriar dei marosi impreveduti intorno all'imbarcazion della Chiesa. E forse egli pensò che, più che con la pura teologia, poteva giovare la buona causa con il suo ascendente letterario messo a servizio del dittatore Aristotele. Così corresse lo scetticismo del « De poeta » con la devozione dell'« Arte poetica ». Ma poichè l'animo suo non si poteva mutare, invece di arrivare all'ortodossia del Varchi, arrivò al suo diletto spagnolismo che, negli effetti, la equivaleva. E scrisse in volgare, questa volta, perchè la letteratura non gli appariva più cosa indifferente alla vita ma congiunta ad essa per molti pericoli dai quali bisognava insegnare a guardarsi. Pubblicò quindi i suoi quattro ragionamenti non tra le ubertose ciceroniane divagazioni dei molti dialoganti, ma con l'arido metodo precettivo dell'antagonista e del protagonista, senza internarsi granchè nelle ragion delle regole, chè il suo amore per esse non era spontaneo, ma sforzandosi di trovarle buone. L'esempio del Minturno, vescovo e principe della letteratura, ci parla di quella generale spontanea convergenza verso i cardini ideali del tempo rappresentati dai Gaetano e dai Sirleto, meglio che molte schede di archivi segreti. Ma certo l'« Arte poetica » non vale il « De poeta ». Voi restate lì quando udite un uomo come lui condannare il romanzesco. Ma se egli ha spiegato così bene nel « De poeta » che questo è un gran signore e non accetta leggi se

(1) Cf. PARUTA: *Della perfezione della Vita politica* (ed. Le-Monnier 1852) p. 40. È pure da leggere a questo proposito il proemio del « *De optimo statu civitatis* » (Cremona 1556) del Vida.

non da se stesso? Oh no! - spiega il Minturno nell'« Arte poetica ». - Il poema romanzesco - e gli duole per il Boiardo e l'Ariosto! - non è poesia o, per lo meno, non è forma encomiabile di poesia per una ragion semplicissima: che è contrario alle leggi di Aristotele! Ma vedete novella piega impressa dalle pene di Trento sul suo ragionare. Egli non è così sottile esegeta da discernere se il poema romanzesco venga dall'oltralpe fedele o da quello Luterano, e i tempi, d'altra parte, son gravidi di sospetto. Non aveva egli davanti a sè, scrivendo, le fiere detestabili faccie di quei vescovi oltramontani che con diabolica ostinazione avevano lavorato per un interminabile seguito di sedute a scavare fra sè e i latini un incolmabile abisso? Il vescovo fedele capiva che bisognava calar le vele anche in letteratura e stringersi ai principi comuni senza eterodossie personali. Onde scriveva così: « De' romanzi furono inventori i barbari *nè certamente altro è questo che cercar legge in gente naturalmente inimica di ragione e il vero nella vanità e nell'errore la certezza...* » (1)

Di chi parla egli dunque? Dell'arte romanzesca o di Lutero? Ed è la sua logica questa o è quella di Bernardo Tasso? Mi vengono in mente certi versi che un poeta francese, prete anche lui, ma assai più scapigliato, Mathurin Regnier, scriveva quarant'anni dopo in uno stato d'animo molto simile ma ancor più risentito (ironia celtica a parte). E anch'egli nella satira nona, difenderà il suo classicismo e le sue regole così:

Pour moi les Huguenots pourroient faire de miracles,
ressusciter les morts, rendre de vrais oracles
que je ne pourrois pas croire à leur vérité.
En toute opinion je fuis la nouveauté.
Aussi doit-on plutôt imiter nos vieux pères
que suivre des nouveaux les nouvelles chimères (2).

Non credo che la simpatia del Minturno per Aristotele fosse di diversa natura.

Ma ci aggiunse di nuovo lo spagnolismo (si disse più spagnolista degli Spagnoli) e poichè si sa bene che chi cerca trova, lo trovò in

(1) *Arte poetica* (ed. Napoli 1725) p. 32.

(2) MATHURIN REGNIER: *Oeuvres complètes* (Flammarion ed.) p. 105.

Aristotele o meglio nel classicismo di cui esso era il legislatore. E Pindaro gli offerse gli elementi per la sua teoria del mito come soluzione del dato storico e della ispirazione realista. Ora lo spagnolismo era certo nell'anima e nel gusto del Minturno; ma, al vederlo assurgere a teoria in questa accorta « Arte poetica », non si può non pensare agli effetti che esso ebbe, al partito che se ne trasse dai più scalmanati rigoristi della Chiesa, e a certe sedute del Concilio di Trento che lo misero veramente in vista come ancora di salvezza. Abbiamo veduto che nel « De poeta » il Minturno aveva riconosciuto, con chiarezza fino a qui insuperata, la difficoltà di conciliare il prodesse con la poesia delle umane azioni, chi non ne volesse fare un trattato di pedagogia o sistematicamente deformato a dispetto della realtà e della storia. Ma allora a quei pericoli morali non aveva dato molto peso.

A Trento fu richiamato a una più rigorosa osservazione di quelli ed è molto probabile che lo spagnolismo, liberando a suo modo il poeta dall'inestricabile ginepraio della *ποικιλία* delle passioni, gli apparisse come « Deus ex machina » e che, in quel suo aderire senza riserva all'affermazione aristotelica: « conciosiachè senza gli affetti possa trovarsi poesia, ma senza gli atti trovar non si possa », ci fosse, con l'amore dello spagnolismo, più malizia che ingenuità.

Non si può considerare quello che fu lo spagnolismo tra noi senza ripensare ad alcune tragiche sedute del Concilio di Trento (questo *tragiche* non è mio ma di Paolo Sarpi) in cui i teologi luterani posero le fondamenta teoriche per la liberazione dal così detto pregiudizio morale, donde si levò, in breve, rigogliosa, contro Roma un'antitesi in ogni campo del pensiero, sopra tutto nel diritto e nella letteratura; e, da questa, una poesia orgiastica, sfrenata, irridente le nostre titubanze pur tra il superstite ossequio della tradizione classica umanistica. Mentre da noi si restava più che mai fedeli all'idea religiosa latina e veramente platonica del bene come espressione di Dio, del male come antitesi e come sviamento delle umane passioni (il Minturno stesso nel « De poeta » era mosso da questi principi ricordando che il Vero solo è sempre uguale a se stesso laddove l'arte, rappresentatrice dei fenomeni, bazzica per sua natura, con l'errore e con il male) ecco i teologi luterani presentarsi al concilio con una recisa negazione di tutto ciò che fece allibire i latini: una negazione che, quanto alla poesia, scioglieva il nodo morale schiudendo al poeta i territori delle umane passioni e dei fenomeni tutti con quell'incontrastata libertà che, in Germania, rese facile al Lessing il

suo teorizzare e così poco nuova, come modo di sentire, la filosofia di Hegel.

Ecco il sugo di queste tragiche sedute riassunto dalla prosa del Sarpi non tenero certo dei papi, quando si trattava di lor torti e di lor malizia curialesca, ma palpitante, credo, di partigianeria per Roma or ch'è in gioco l'interpretazione santa e vera delle parole di S. Paolo o la distruzione della Chiesa. «Adunque furono deputati prelati e teologi a raccogliere gli articoli delle opere de' luterani per sottoporli alla censura. Gli articoli furono :

1. Dio è cotal causa delle opere nostre, così buone come cattive ed è propria opera di Dio la vocazione di Paolo come l'adulterio di David, e la crudeltà di Manlio e il tradimento di Giuda.

2. Nissuno ha potestà di pensare male o bene ma tutto avviene di necessità assoluta ed in noi non è libero arbitrio ma l'asserirlo è una mera finzione.

3. Il libero arbitrio dopo il peccato d' Adamo è perduto ed è cosa di solo titolo e mentre fa quello che è in sua potestà pecca mortalmente, anzi è cosa finita e titolo senza cosa soggetta.

4. Il libero arbitrio è solamente nel fare il male ma non ha potestà di fare il bene ecc.

Sovra i due articoli primi si parlò più in forma tragica che teologica: che la dottrina luterana era una sapienza frenetica, che la volontà umana come è formata da loro sarebbe una mostruosità: che quelle parole cosa di solo titolo e titolo senza soggetto sono portentose; che l'opinione è empia e blasfema contro Dio che la Chiesa l'ha condannata contro i manichei, Priscillianisti e ultimamente contro Albailardo e Vigleffo: e che era una pazzia contro il senso comune sperimentando ogni uomo la propria libertà che non merita confutazione ma, come Aristotele dice, o castigo o pruova sperimentale: che i medesimi discepoli di Lutero si erano accorti della pazzia e moderando l'assurdità dissero poi esservi libertà nell'uomo in quello che tocca le azioni esterne politiche ed economiche e quanto ad ogni giustizia civile: le quali è sciocco chi non conosce venire dal consiglio ed elezione, restringendosi a negar la libertà quanto alla sola giustizia divina ecc. ecc.» (1)

Il Minturno assisteva a queste sedute come vescovo e non come

(1) SARPI: *Istoria del Concilio Tridentino* (Basilea 1858) V. II, p. 102-3.

teologo: ma anche i vescovi, dice il Sarpi, si turbarono a così fieri propositi degli oltramontani e, forse, pensarono al modo di comportarsi con il loro gregge dopo udite quelle orribili cose. Or è vero che il Minturno non fa allusione alcuna alla genesi delle sue nuove idee letterarie, ma non c'è da aspettarsela. E però, al vederlo tam mutatus ab illo del « De poeta », come non pensare che qualche gran nube è passata sull'anima del pio vescovo? Ora il suo pensiero teorico si orienta tutto verso una poesia alleggerita dagli inevitabili residui del male, e il meno in conflitto possibile con l'Unico Vero. Il classicismo stesso, con il suo fondo di paganesimo, gli fa paura; e, vedete? dopo aver gettato uno sguardo di spregio alle favole romanzesche « che di sogni empion le carte » (1) viene ad auspicare altre favole (il che vuol dire che non eran proprio esse come tali che gli davan fastidio). « Aveva l'antica poesia gli Iddii così i celesti come gli infernali e terreni: la moderna ha gli angeli e i santi del cielo ed un solo Iddio e in terra i religiosi e i romiti. Aveva quella gli oracoli e le sibille e questa ha i negromanti e le maghe. Quella le incantatrici quali furono Circe e Calipso, questa le fate. In quella i messaggeri di Giove eran Mercurio ed Iride, in questa alcuno degli angeli di Dio... » (2). « Ma - vien fatto d'interrompere - questa è in fondo quella nefasta poesia romanzesca... - » Sicuro è: ma controllata dalla religione o accettata in un solo suo aspetto: il meraviglioso; quella che non ha nulla più che vedere con la fremente rappresentazione delle umane passioni, la gelosia di Orlando o la fortuna di Medoro. La meraviglia resta regina dell'arte; nel Petrarca noi lodiamo ed ammiriamo lei sola: ma, più che il Petrarca, il grande maestro della lirica è Pindaro. Inventare un mito e staccare con esso il lettore dalla realtà delle cose e dei sentimenti, ecco il segreto della poesia. Onde il Minturno propone come esempio se stesso. Quando l'imperatore Carlo V prese la goletta, fece tributaria Tunisi e tornò dall'Africa vittorioso, non scrisse egli la canzone

Qual semidio anzi qual novo Iddio

nella quale ebbe la sovrana abilità di trovare le ragioni « di quella vittoria nell'odio di Giunone contro i tiranni? » Non so se il Chiarera si rendesse conto di queste ambigue origini del culto di Pindaro.

(1) op. cit. p. 25.

(2) id. p. 31.

Questo insomma è spagnolismo genuino (1) ed è anche aristotelesimo puro, chi voglia dare un'interpretazione molto ossequente al principio che la favola è la parte principale della tragedia e, in genere, dell'opera poetica e che, degli ψυχή, cioè dell'elemento psicologico, si può far senza.

Così il Minturno si sentì senza contrasto spagnolista e aristotelico fedele anche quando questo secondo aspetto del suo credo aveva qualche volta gli accenti del « credo quia absurdum ». Quando, per esempio, in questa palingenesi critica, lo si vede prender con calore le parti della catarsi, non si può dimenticare che nel « De poeta » aveva fatta parecchia ironia intorno ai possibili benefici effetti di quella; egli che, allora, voleva la poesia calda di sentimento e spontanea. Ed ora invece ne scrive: « Con tutto questo spavento e questa pietà dilettevolmente ci purga perchè nulla più raffrena l'indomito furore della nostra mente: perciocchè niuno è si vinto dagli sfrenati appetiti che, se dalla paura o dalla pietà dell'altrui infelicità si muova, non purghi l'animo degli affetti i quali di quell'infelice stato sono cagione: e la rimembranza degli altrui gravi casi non solamente ci rende più pronti e più prestì a pazientemente i nostri sopportare, ma più savi ancora e più avveduti a somiglianti mali fuggire » (2).

Tale il Minturno, tornato da Trento rigido moralista della poesia essendo partito piuttosto edonista di essa e un poco *frondeur*. Che poi lo spagnolismo fosse sinceramente intonato alla sua natura, e che egli lo pregiasse anche prima di riconoscerne per intero i pretesi vantaggi, è cosa di poca importanza. Ciò che importa è il reale effetto di quello spagnolismo in mano dei ciechi rigoristi di questo periodo: dico quell'allontanamento della poesia dalla realtà e dalla vita, quel gran vuoto di pensiero che rendono lo spagnolismo sinonimo di ipocrisia morale.

(1) Si paragona la canzone del Minturno con le *cenciens* di Fernando de Herrera e particolarmente con quella per Giovanni d' Austria vincitore dei Mori, alla quale la prima tanto s'assomiglia nel pinderismo spagnolizzato.

(2) p. 77.





CAPITOLO IX.

S. Tomaso contro Lutero con lo Scaligero e il Piccolomini.

SOMMARIO. — **1.** Ragioni della fortuna storica dello Scaligero ultimo rappresentante europeo del prevalente pensiero classico italiano - Ragione della sua sensibilità filosofico-religiosa per cui sembra presentire Cartesio — **2.** Modesta originalità del suo pseudo-antiaristotelesimo - Protesta contro l'equivoco dell'*imitare* aristotelico conservato dal Varchi - Più completa conformità con la filosofia di S. Tomaso - La «*recta ratio*» come risposta alla negazione luterana del libero arbitrio e come soluzione del problema moralistico-letterario - Gli ἠθῆναι e le διαθέσεις - L'*imitare fabulam* diventa *docere fabulam* - Stretti rapporti fra l'actio poetica e l'affectus del cittadino spectator sotto la specie della politica — **3.** Effettiva identità del pensiero dello Scaligero con quello del Varchi - Unica differenza: coraggiosa coscienza che le regole sono un pretesto. — **4.** Il Piccolomini come epilogo di questo teorico movimento rigorista - Sua mirabile lucidità dialettica e consapevolezza della sua posizione per rispetto alle idee della controriforma. — **5.** Esame delle idee dei predecessori - Conclusione: scolastica affermazione della responsabilità - Nessuna azione è indifferente sotto la specie del bene e del male: e nessuna rappresentazione poetica dell'uomo - Valore negativo del suo pensiero in questa prima parte.

Questo ambizioso scrittore, Giulio Cesare Scaligero, fu trattato bene assai dalla storia la quale s'occupò di lui più che non meritasse e, poichè la merce ch'egli imbarcava non era di molto pregio, la lasciò passare sotto l'etichetta del suo nome anche quando, di suo, non v'era che il modo di confezionarla. Ma la storia tenne conto più della sua efficacia che della sua originalità perchè egli fu il principale diffusore delle nostre idee letterarie affermatesi tra il Varchi

e il Minturno in Francia e, di lì, nella restante Europa. L'ultima voce italiana ascoltata come voce di maestro e come espressione di una cultura superiore e di avanguardia è quella dello Scaligero. Egli consegna quasi agli altri popoli, come un epilogo, l'ultima nostra elaborazione del rinascimento perchè quelli vi risolvano il nodo davanti al quale noi ci mostrammo incapaci; sicchè, d'ora innanzi, deposte quasi le armi, ce ne staremo ad aspettare i nuovi indirizzi come discepoli e come curiosi. Ma, appunto per ciò, tutti gli stranieri che si sono occupati di queste nostre cose, dal Borinski al Saintsbury, indulgendo a un facile errore di prospettiva, vedono lo Scaligero ingrandito dalla vicinanza e lo considerano come il vero legislatore nostro in questo periodo, laddove il contenuto originale del suo pensiero è molto poco e superficiale. Senonchè, nel suo fondo di coltura italiana, egli ricevette, dall'ambiente, una scossa che gli fece sentire il valore polemico delle idee che rappresentava. Se non da Trento egli scriveva, negli anni tra il « De Poeta » e l'« Arte poetica » del Minturno, da posti più universalmente inquieti: lavorava dappresso a quella linea del Reno dove s'era già manifestato un conflitto ideale di cui in Italia s'ebbe idea solo dopo i resoconti del Concilio e per via di deduzioni intellettuali, non di sorde esplosioni di popolo. E se non fu vescovo come il Minturno, fiero della sua pretesa discendenza da principi concepì l'idea di divenir papa; e chi sa quale parte prendeva in quel suo disegno la letteratura concepita da lui in modo così ortodosso e varchiano! In sostanza egli non fece che riaffermare il latino modo di vedere del Varchi ma, forse, in relazione con la minor contentabilità del suo pubblico, cercò di dargli aspetto di maggiore evidenza scolastica. Per questa via gli avvenne di accennare a quella stella polare dello spirito, la ragione, sulla quale si regolerà veramente il suo grande successore Cartesio per aprir le strade di quella filosofia antiaristotelica che spirò alla eredità letteraria degli Italiani l'alito della seconda vita.

Quando si parlerà della riforma psicologica cartesiana il lettore abbia la bontà di leggere questi paragrafi sullo Scaligero e vedrà in che cosa consiste la piccola parte di precursore che gli si attribuisce. Piccola parte ove c'è perfino un'apparente ribellione ad Aristotele poetico dovuta, possiam crederlo, all'indocilità dell'ambiente che gli fece sentire più forte la sua analogia e quindi la sua rivalità con quell'Erasmus il quale, se fosse vissuto in quei giorni, avrebbe espressa finalmente in modo profondo certa sua vaga ribellione al-

l'antico dalla quale riceve ancor oggi una luce d'interesse poetico di molto superiore alla reale portata dei suoi pensieri.

La modesta originalità del suo molto parziale anti-aristotelesimo consiste tutta nell'aver avuto il coraggio di dire una verità scottante: che le regole sono talora un pretesto per inquadrarvi dei principi affatto estranei: che fra questi e quelle, talvolta, può mancare corrispondenza o essere contraddizione e che, in tal caso, occorre uscir dall'equivoco; negare Aristotele per salvare l'idea. Uno di codesti equivoci è quello dell'imitazione come fine della poesia; e fu consacrato dal Varchi e dagli altri aristotelici. Costoro sapevano benissimo che con siffatta idea s'arriva per lo meno a due assurdi: il primo, che ogni argomento sarebbe soggetto di poesia; il secondo, che il male vi avrebbe una parte più considerevole del bene. E tuttavia per non negare Aristotele, si adattarono a limitare o deformare quel principio dicendo che si tratta bensì d'imitazione ma governata dalla filosofia morale, regolata dalla politica, minacciata dalle leggi. Ma allora che imitazione è questa? Bisognava avere il coraggio di abbattere l'idolo aristotelico e dire che il fine della poesia non è imitare ma « docere ». « Propterea quod non est poeticae finis imitatio: sed doctrina jucunda, qua mores animorum deducantur ad rectam rationem: ut ex iis consequetur homo perfectam actionem quae nominatur Beatitudo » (1). « La poetica! - esclama lo Scaligero - : ma chi dunque ci dà il diritto di parlarne così a cuor leggero, come d'una facoltà avulsa dalla gran compagine della vita civile? Come si può dimenticare « poesim vero esse politica e partem, quae sub legislatore quamquam alia face atque colore continetur? Nam quae jussa sunt in legibus, quae sunt apud concionatorem moderatoremque populi suasiones, hae poetices opera certa atque separata comparabuntur quibusdam amoenitatibus ad institutionem civitatis » (2).

Ma queste non sono le idee medesime del Varchi? Son le medesime appunto: ed è la medesima pur la fonte filosofica, s. Tomaso, da cui egli le deriva. E se fu il Varchi a insegnargli a consultar s. Tomaso, or egli ne ha ben più bisogno di quello nella gran disputa che gli s'agita poco da lungi.

(1) IULII CAESARIS SCALIGERI clarissimi: *Poeticæ libri septem* (1561) p. 347.

(2) p. 347.

Ora, se voi considerate la nuova impronta dialettica data al concetto del Varchi, non potete dubitare che lo Scaligero aveva presente l'obiezione anticattolica di cui vedemmo un saggio in quelle sedute di Trento, e intendeva dare una formale risposta. E qui avviene lo strano caso che, da questo nuovo e più profondo tuffo nel tomismo, salta fuori, per la prima volta, in terra di Francia, quell'argomento della ragione come contrapposto del luteranesimo che Cartesio doveva scavare tanto più radioso e da tanto più profonde sorgenti, sotto le rovine della scolastica.

I luterani dunque negavano il libero arbitrio e, riducendo la religione a immanentismo puro, affermavano che l'uomo, esponente delle sue passioni, non può volere che il male. (Corollario inevitabile: che cosa volete mai fantasticare d'una letteratura tutta fatta di bene, e senza passioni o senza contagi, se così fatta è la natura dell'uomo?). Ed ecco lo Scaligero riannodare la tesi del Varchi al principio del libero arbitrio illustrato da s. Tomaso e affermare appunto il contrario: l'uomo, in quanto creazione di Dio, non può volere che il bene: e il libero arbitrio si vede proprio nelle buone azioni. Quando un'azione è, per usare la frase di Dante, effetto dell'« amor che drittamente spira », quest'azione ha una sua « forma » che i filosofi chiamano « *recta ratio* » e come tale è ragionevole e buona. « *Studiosarum actionum quasi forma quaedam est quam rectam rationem vocant philosophi* » (1).

(Si rifà appunto di qua la terzina dantesca:

Benigna voluntate in cui si liqua
sempre l'Amor che drittamente spira
come cupidità fa nell'iniqua) (2).

Quando invece l'azione è cattiva, quella « forma » manca. Il primo moto dell'anima che, per virtù del libero arbitrio, tende a quella forma, cioè a Dio, o all'« *esse* » secondo s' esprime s. Tomaso, fu sviato dalla cupidità e l'azione ne rimase *deformata* (3).

(1) Id. (2) DANTE: Par. C. XV, v-1-3.

(3) SCALIGERO: p. 347-8. Cfr. S. Tomaso *Summa 1^a 2^{ae} q. XVIII, a 1.* « Sic igitur dicendum est quod omnis actio, in quantum habet aliquid de esse, in quantum habet de bonitate. In quantum vero deficit ei aliquid de plenitudine essendi quae debetur actioni humanae, in quantum deficit a bonitate et sic dicitur mala: puta si deficiat ei vel determinata quantitas secundum rationem, vel debitus locus, vel aliquid huiusmodi ». Passo commentato dai teologi appunto con

Ma allora qui vaghiamo lontano dalla poetica di Aristotele! E quali conseguenze potrà avere sulla letteratura questo nuovo modo di atteggiare il concetto varchiano? Due domande alle quali si può rispondere ad un tempo perchè, vedete com'era superficiale la spregiudicatezza dello Scaligero, le conseguenze si deducono adoperando con metodo scolastico quel tal principio di Aristotele sul quale io son venuto richiamando via via l'attenzione del lettore come su uno dei più gravi d'avvenire, non perchè fosse una vera e propria « regola » o avesse importanza nel pensiero del suo autore, ma perchè lo spirito dei tempi nuovi vi s'esprimeva con molta comodità. Il principio è quello solito; la favola è la parte principale dell'opera: gli ἡθῆ propriamente detti son secondari e trascurabili. Ma questa volta lo Scaligero riannoda la questione a quella del libero arbitrio, la risolve con s. Tomaso e, credo senza accorgersi, tocca le rive del mare donde s'imbarcò Dante.

Che cosa sono queste ἡθῆ, o mores, di cui possiamo, volendo, fare a meno? Son quelli che la scolastica ha definito con Aristotele stesso: « primum motum haud emendabile a virtute » (parole consacrate dai versi di Dante). Ora se il poeta rappresentasse l'uomo nei suoi ἡθῆ, cioè nei suoi naturali impeti passionali, altro che « docere » filologi cari! Si vedrebbe in atto il trionfo del male con tutti i suoi effetti contagiosi e l'« institutor populi » riceverebbe davvero un bell'aiuto dal poeta! Come va allora che invece il poeta può tanto giovare? Si è che costui non rappresenta gli ἡθῆ, che son ciechi, ma le διαθέσεις, che sono veggenti; rappresenta, insomma, quegli affetti in cui brilla il discernimento perchè son frutto della buona ragione. Ma, adesso che abbiamo chiariti tutti questi punti, bisogna uscir dall'equivoco e cessar di dire che il poeta *imitat fabulam*,

le parole usate dallo Scaligero: « Hinc dici potest cum communi theologorum quod bonitas moralis actus humani consistit in quadam conformitate et convenientia actus liberi cum recta ratione et lege, ita ut ille actus dicatur bonus, qui est conformis legi et rationi ut ait Liguori (*De act. hum.* art. IV, n. 34). Cfr. anche *Summa id.* a II: « Et ideo sicut prima bonitas rei naturalis attenditur ex sua forma, quae dat speciem ei; ita et prima bonitas actus moralis attenditur ex objecto convenienti, unde et a quibusdam vocatur bonum ex genere, puta uti re sua. Et sicut in rebus naturalibus primum malum est, si res generata non consequitur formam specificam, puta si non generetur homo, sed aliquid loco hominis; ita primum malum in actionibus moralibus est quod est ex objecto, sicut accipere aliena ».

che implicherebbe il sottostare alla pericolosa apparenza delle cose, ma *docet fabulam*, cioè rappresenta i fatti umani senza la passionalità, degli ἤθη (scegliendo quelli ne sono esenti o lasciandola da parte quando si manifesta). Ma poichè senza le διαθέσεις, cioè gli affectus o volontà, nulla può avvenire, questi fa risaltare il poeta in modo che noi, udendo, siamo tratti a seguire i buoni o fuggire gli iniqui. « Docet [imitat] affectus poeta per actiones: ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum malos adspernemur ob abstinendum » (1).

Con la qual cosa si vede che, cambiando le carte aristoteliche sulla tavola, egli ha finito col trarre la frase del filosofo a significare il suo contrario. Perchè sta bene che lo Scaligero bandisce gli ἤθη, ma, per compenso, fa fare alle διαθέσεις la parte del leone: il fine della tragedia son esse, non la favola: [ossia questa deve aver per fine di suscitare quasi nascostamente nell'animo del cittadino (con lo Scaligero non si parla più di spettatore o lettore ma di cittadino) delle buone « tendenze »]. Onde la letteratura e la vita appaiono al nostro critico alternate sotto la specie politica in questa strettissima vicenda. Nelle opere di poesia quello che si rappresenta è un'azione: ma quello che deve restare nell'animo del cittadino è una διάθεσις. Nella vita quello che ci deve muovere è una διάθεσις, ma quello che deve restare è un'azione: visto che « beatitudo nihil aliud quam perfecta sit actio ». Per cui nello spettatore - a dirla con le sue parole latine - « erit actio quasi exemplar aut instrumentum in fabula: affectus vero finis: at in cive actio erit finis: affectus erit eius forma » (2). Così la poesia sarebbe il primo passo verso la felicità. ✓

Ma se, dopo ricostruito lo schema del ragionamento scaligeriano, ci volgiamo a considerare che cosa ci sia di veramente nuovo, dopo quello del Varchi, vediamo che forse non c'è nulla. E anche questo ha il suo interesse. Si tratta d'uno sforzo di completare e integrare di sostanzioso pensiero filosofico l'idea varchiana, quasi per munirla contro le intemperie di un clima spirituale molto diverso dalle dolci e quiete aure dell'accademia fiorentina. In quel clima la letteratura ha cessato per lui d'essere puramente tale: è diventata un grande problema umano, così complesso da fargli bandire, quando occorreva,

(1) p. 348.

(2) Id.

perfino il pregiudizio delle regole. E tuttavia, in questo inquieto travaglio di tutto il suo spirito, lo Scaligero più che l'innovatore arriso dal lampo dell'idea, somiglia l'avvocato che gira e rigira i vecchi argomenti dell'ardua difesa per farne scaturire evidenza maggiore: ma, alla fine, non riesce che a mutare la disposizione di quelli. Perfino la fondamentale sostituzione del « docet » all' « imitat » è così vana che, quasi quasi, viene il sospetto che gliel'abbia ispirata una fortuita e fortunata metatesi dell'esopiano « fabula docet ». E poichè l'originalità dello Scaligero è tutta nelle cose da noi riassunte, ci sono in fondo al libro di lui certe parole fra tristi e modeste che mi sembrano piene di una chiaroveggenza più forte della consueta albagia. « Quae si cui subtiliora quam res postulat videbuntur, ne moleste ferat nostram diligentiam; nihil ei facilius, quam his carere, si uti nolit » (1). Del suo antiaristotelesimo non si fidava: infatti la sua intravista teoria della ragione divenne possente e vitale quando Cartesio l'impugnò contro Aristotele. Per ora « his carere » vuol dire tornare al Varchi.

Si può dire che l'intima pena di tutti questi commentatori, dal Maggi in su, è compediata e atteggiata in forma dialettica, e, a suo modo, definitiva, dal più profondo fra gli scrittori di quegli anni, Alessandro Piccolomini. Voi sentite che più in là non si può andare, che il suo commento è come un ultimatum posto dai rappresentanti dello stretto moralismo alla poesia. Ma, appunto per aver raggiunta l'inconfutabile dimostrazione della loro rigida tesi, essi avevano perduta la partita: perchè la poesia non muore. Onde, col Piccolomini, si chiude il periodo aureo, se si può dire, della controriforma letteraria: quello in cui a spiriti pensosi e sinceri era parso come attuabile il sogno d'una poesia che fosse al tempo stesso espressione di religione e di bellezza. Dopo di lui questo teorico modo di pensare non muore d'un tratto: anzi, in apparenza, resta quello ufficiale; ma, in sostanza, non trova che rappresentanti convenzionali o poco sinceri. La Chiesa stessa mostra di riconoscerlo a parole ma, in realtà, si rassegna alle follie del secentismo e dello spagnolismo, e anche se ne compiace. ✓

Il prossimo commento, di autorità quasi ufficiale, verrà da un

(1) p. 348.

professore di Padova, il Riccoboni, e l'altro successivo da un gesuita, il Pontanus: l'uno e l'altro ci daranno il tono del nuovo stato d'animo della controriforma letteraria e delle sue rinuncie. Ma, tra il Piccolomini e quelli, ci sarà stata la gran polemica dei Verrati, che appassionò e compromise un po' tutti i letterati italiani e servì ad aprire gli occhi meglio che molti anni di discussioni teoriche.

In lode del Piccolomini basti dir questo: che, per avere egli sentito con più chiarezza d'ogni altro ciò che il suo tempo si proponeva, il suo nome dovrebbe essere almeno più chiaro di quello del suo antagonista, il Castelvetro. Ma la poesia, quale fiorì allora, parve accordarsi meglio con le incoerenti ribellioni di questo che, con le serrate deduzioni di quello, e il Tasso, che si trovò a fare un paragone fra i due, riconobbe che il Piccolomini era più profondo ma il Castelvetro più facile e, suo malgrado, finì col seguire piuttosto il secondo che il primo. Anche noi, a proposito del Tasso, parleremo dell'uno e dell'altro e illustreremo allora le acute vedute del Piccolomini intorno ai rapporti tra storia e poesia. Per ora accontentiamoci di vedere la parte negativa dei suoi pensieri aristotelici, per rispetto ai fondamenti della nostra vita spirituale quali si manifestano nella letteratura. Anch'egli, e con più coerenza dialettica che non il Varchi, lo Scaligero, il Minturno, impugnò Aristotele contro l'immanentismo luterano e restò di quell'opposizione il rappresentante più completo e più austero.

Senz'essere stato a Trento nè sulla linea del Reno, sentì la grandezza dell'ora che passava sul mondo: e, forse, l'essere senese, cioè concittadino di Bernardino Ochino, fece più pronta la sua chiarezza. Siena è sorella di Padova, ossia è il suo contrapposto. Aliena dalla filosofia nelle sue forme dialettiche, Siena conservò del medio evo, con il culto dei suoi santi e dei suoi profeti, la sensibilità mistica; e, al primo svanire del rinascimento, si ridestò non in fervore di dispute scolastiche ma in fremiti di religiose inquietudini sentimentali che le permisero di ascoltare, unica forse fra le città italiane, le lusinghe della riforma. Padova, aliena dai profeti e dai santi (Sant'Antonio è uno straniero), conservò del medio evo soltanto la passione dialettica e, al primo apparire della riforma, se ne risentì.

Ma, dovunque fosse nato, il Piccolomini era capace di abbrac-

ciare lo spirito dei tempi per forza spontanea d'intuito (¹). Ed anche in lui - fratello maggiore del Varchi - si vede via via il riflesso degli anni declinanti verso il dubbio e il mistero.

Anch' egli dopo aver vissuto l'ultima spensieratezza del rinascimento, dopo aver donato all'arte per l'arte di quello, le belle spregiudicate pagine della « Raffaella », alla fine,

già discendendo l'arco dei suoi anni,

s'accorse che l'essere spensierati non era poi cosa tanto facile, si guardò intorno e nel cuore, si rivolse a Dio e si convertì ad Aristotele: tutto ciò con quella compunzione sincera che al suo grande consanguineo Enea Silvio solo era potuto derivare, anni prima, dalla maestà della tiara.

Anch' io, dice press' a poco il Piccolomini, ho cercato di vedere se fosse possibile togliere l'arte dall'inesorabile alternativa del bene e del male. Per un pezzo a quella particella aristotelica in cui si dice che l'imitazione si fa dei buoni o degli iniqui ho cercato di dare una blanda interpretazione. A proposito di quell'altro pensiero che gli imitati nella tragedia devono essere migliori e nella commedia peggiori del comune, mi sono studiato di riferire la differenza quasi solo al grado sociale dei personaggi [allusione evidente all'ingenua sofistica del Castelvetro].

Ma ora mi son persuaso che tutte queste distinzioni implicano la necessità di concretare sui personaggi e sui fatti umani rappresentati un giudizio morale. Anzi il mio pensiero va più in là; io credo che tal concetto non debba essere mitigato ma piuttosto reso più assoluto. Perchè, se, nella versione del testo greco, si può aggiungere qualche particella limitativa, se, sulla scorta dei predicamenti morali del maestro, si può anche arrivare a trovare accenni ad azioni umane indifferenti sotto la specie del bene e del male; in effetto, se noi vogliamo fare scudo alle nostre teoriche letterarie del vero pensiero scolastico, non ci resta luogo a limitazioni e a com-

(¹) Quant' è rigogliosa e trafogliosa la bibliografia di molti fra questi umanisti, altrettanto è povera quella del Piccolomini. E questa volta non si può rallegrarsene perchè nella vita del P. trovo notizie che piacerebbe vedere illustrate. Per esempio egli fu a capo di quell'accademia degli « Storditi » che fu poi accusata di eresia.

promessi. « Conciosiachè sebben *tra il buono e il reo universalmente in tutte le cose presi si potrebbe trovar mezzo, secondo che Aristotele dice nei predicamenti, nondimeno nelle vere azioni umane accader ciò non possa: e gli stessi teologi non vogliono che tra così fatte azioni si possa dare azione particolare alcuna indifferente* (1). Ha voluto Aristotele aver rispetto al giudizio comune dei più degli uomini, che come imperiti, veggendo alcuna volta alcuna azione in cui concorron diverse circostanze così per farla buona come per farla rea, non san distinguere e determinare quali circostanze più prevalghino » (2).

Il Piccolomini non scriveva cotali parole senza aver molto pensato prima al valore di esse per rispetto all'arte; senza aver conosciuto, forse, accanto alla regola dello Stagirita, quella regola dei Telemiti, cavalieri del Libero Volere così compendiata da Rabelais: « En leur reigle, n' estoit que ceste clause:

fay ce que voudras,

parce que gens libres bien nez, bien instructz, conversans en compaignies honnestes, ont par nature un instinct et aguillon qui toujours les poulse à faictz vertueux et retire de vice: lequel ils nommoient honneur » (3). E dire che questa regola si sarebbe potuto incidere benissimo sullo scudo di ognuno dei cavalieri ariosteschi! Onde al Piccolomini riusciva facile chiarire quell'altra espressione aristotelica intorno alla possibilità di rappresentare la favola senza i costumi dei personaggi alla quale lo Scaligero aveva dedicata tanta scaltrezza. Ma come? - diss' egli - se è cosa di tanta importanza far risaltare il valore delle azioni umane come potremo prescindere noi dalla psicologia dei personaggi? E, quasi a epilogo di tutti il movimento ideale che a lui mette capo, ridusse a sillogismi le intuitive ragioni di questa necessità. Eccone un saggio: « Gli operanti sono buoni o rei. Gli imitatori imitano gli operanti. Adunque gli imitatori imitano i buoni o i rei. La minore proposizione di questo

(1) Questione fieramente disputata contro i Luterano-calvinisti alleati al Connelio. Cfr. *Conc. Trid. sess. VI, c. 7*. Cfr. anche gli undici articoli della *Summa di S. Tomaso* q. XVIII, 1^a II^{ae}.

(2) *Annotazioni di Alessandro Piccolomini alla poetica d' Aristotele* (Venezia 1572) p. 43.

(3) *Gargantina* l. I, chap. 57 (ed. Flammarion p. 130).

sillogismo prende Aristotele come manifesta e la maggiore egli prova con questo paralogismo. Secondo i costumi sono gli uomini o buoni o rei. Gli operanti operano secondo i costumi: dunque gli operanti sono buoni o rei. La minore è posta per nota e la maggiore si prova con quest'altro sillogismo. Secondo la bontà o malizia sono gli uomini o buoni o rei; i costumi si distinguono secondo la bontà o la malizia: adunque secondo i costumi sono gli uomini buoni o rei. E così viene ad essere provata la già detta conclusione che gli imitatori imitano o i buoni o i rei » (1).

È vero: questo scheletrico sillogizzare ci mette quasi paura, tanto più se ci ricordiamo che viene da un uomo il quale, in giovinezza, aveva sorriso di queste cose. Ma, poichè il coraggio di rendersi conto della portata delle proprie idee è già una virtù che divide l'uomo dalla mediocrità, noi ci fermiamo davanti al Piccolomini con molto rispetto. Egli stesso sa d'aver posta la questione in un'ardua luce di coerenza che gli permette di polemicare perfino col pio Maggi (2) e di sorridere davanti alla pretesa originalità dello Scaligero cui solo la debolezza logica potette far credere che fosse davvero un'idea nuova quel « docere » sostituito all' « imitare ».

Ma tutto il merito suo è dunque d'aver stretto in un forte fascio gli argomenti contro la libertà della poesia senza portarne alcuno in difesa di quella? Non tutto: riparlando di lui col Tasso, a proposito del poema epico ispirato dalla storia, vedremo che stimolo a tanta distruzione non era aridità di cuore: era un intravvisto fantasma di grande arte come sintesi di pensiero e di bellezza; un fantasma che nessun poeta venne a colorirgli davanti agli occhi, che svanì, quindi, con lui e forse in lui, e non fu certo avvertito dalla storia. Invece di avere dopo di sè il Tasso egli avrebbe meritato Shakespeare. Ma, come conclusione ai punti indicati, non si trova in lui nulla che non sia già nel Varchi e nello Scaligero: si trova che il poeta deve limitarsi a rappresentare gli uomini virtuosi e che, quanto agli iniqui, deve regolarsi a che non ispirino consentimento ma sdegno. Della catarsi trova un po' di buono in tutte le spiegazioni date fin qui dai rigoristi, e s'attiene, in sostanza, a quella fondamentale del Maggi innestandovi il principio della ragione tolto allo Scaligero. Il poeta deve, se non svellere i sentimenti inquieti

(1) Op. cit. p. 41-43.

(2) p. 114.

dell'anima, mitigarli, perchè non conducano agli eccessi di cui si vedono sulla scena gli effetti « e porli in mano della ragione » (1). Senonchè la ragione del Piccolomini somiglia molto al tradizionale « timor di Dio ». Egli non ci dice se, a vigilare sull'uso di cotesta ragione, troyasse necessaria l'opera del Santo Sinodo: ma forse non era alieno dall'ammetterla. Certo quelli che presunsero di andar d'accordo con lui arrivarono a quella conchiusione prima che ad ogni altra.

(1) p. 100-6.



CAPITOLO X.

I minori e la sorpresa del Riccobono.

SOMMARIO. — **1.** Lo spirito dei tempi nell'opera dei minori - Finalismo morale ad oltranza sulle tracce dei maestri ricordati - Una scappata del Partenio - Ortodossia generale - Francesco Luisino, Alessandro Lionardi, l'Accademia fiorentina - Il Segni volgarizzatore e conciliatore del Maggi, del Varchi, dello Scaligero e del Minturno — **2.** Il Vipèrano discepolo dello Scaligero e consequenziario rigoroso - Adeguata interpretazione degli antichi - Primo accenno a Paolo Beni - Conformità di queste idee dei letterati puri con quelle dei puri moralisti aristotelici come il conte Luigi Landi. — **3.** Dopo catartizzata la lirica del Petrarca si vuol catartizzare la novella del Boccaccio - Esempio: il Bargagli e la sua catarsi smontabile - Anche Catullo e Orazio son moralizzati - Jacopo Mazzoni scopre la teoria dell'inquisizione in Platone — **4.** La sorpresa del Riccoboni (1584) che dalla cattedra di Padova tratta da sognatori tutti costoro - Nuova interpretazione della poetica - Inconciliabilità del prodesse e del delectare - O l'uno o l'altro - Che cosa intendeva dire Aristotele proponendo a ogni altra parte nella tragedia la favola? - Che la poesia è sogno e deve straniarsi dalla vita - Guardarsi dalla psicologia. — **5.** Conseguenti rapporti tra Poetica e Politica - La scoperta del Riccoboni naturale svolgimento delle idee dei predecessori.

Se noi ci fermiamo ora a considerare lo spirito dei tempi nell'opera dei minori, non troviamo che un vasto riflesso di queste idee diffuso per tutta l'Italia letteraria dall'ora. Quelli che abbiamo ricordati erano maestri riconosciuti per altezza d'ingegno e profondità di studi, i quali, essendo andati a scavare il pensiero del maestro nella Minerva oscura del testo greco, l'avevano poi composto nei ponderosi commenti e fatto risuonare nelle aule degli studi e delle accademie, dove i minori venivano a rifornirsene

per diffonderlo poi da altre cattedre e in altre accademie come patrimonio comune. L'opposizione clamorosa, e tuttavia molto prudente, del Giraldi (in essa non s'osava negare i fondamenti aristotelici dell'arte e si mirava piuttosto a un compromesso) non ebbe, fino al Patrizio, che un solo rappresentante illustre e di scuola ferrarese, il Castelvetro. Onde, chi voglia chiuder ora gli orecchi alle voci della vita, cioè della poesia, e, ritiratosi nell'ermetica stanza del dominante pensiero critico contemporaneo, indovinare dagli aspetti di questo il tono di quella, s'immagina che, di fuori, verdeggi una grigia poesia filosofica e didascalica. Qualunque cosa voi leggiate non vi riesce d'uscir dall'orbita del pensiero segnato dal Maggi, dal Varchi, dallo Scaligero, dal Piccolomini, dal Vettori; il qual'ultimo va annoverato tra i maestri, in grammatica e per il prestigio del nome, ma, quale interprete di Aristotele, è così fedele ai due primi che fargli un posto a parte è difficile.

Se qualcuno fra costoro osa volgere una smorfia di simpatia all'indimenticabile *delectare*, costui si corregge poi subito con un garbato atto di contrizione che mette in rilievo quella smorfia come una scappata d'enfant terrible. Leggete per intero il trattatello del friulano Bernardino Partenio ⁽¹⁾ il quale si spaccia per aristotelico in senso stretto e, tuttavia, a certo punto, non vi sapete sottrarre a quell'impressione che ho detta. La quale sarà tanto più piccante se voi considererete che il trattatello ha l'aria di un discorso tra gente di chiesa. I principi vi son più che mai rispettati e, dopo tutto, si conchiude in modo da sfidare ogni malignità di giudizio: « la poesia intende esprimere le azioni umane e informar bene l'animo che è suo soggetto e materia » ⁽²⁾. Ma, tra l'uno e l'altro periodo del lungo discorso, gli esce dalla penna una qualche osservazione in cui par si dica al poeta in una strizzatina d'occhio: « Noi si predica a questo modo, tu, però, intendi che se t'avvenga di descrivere una scena d'amore, come per esempio quella di Didone ed Enea, il tuo ufficio è quello di incitar nel lettore il sentimento dei tuoi personaggi, e sarai tanto più lodato da noi quanto sarà più intenso l'effetto ». Leggete infatti questa prosa: « E perchè i poeti imitando le perturbazioni ora dell'ira, ora del dolore, ora di questa cupidità, ora

⁽¹⁾ *Della imitazione poetica di M. Bernardino Partenio. — Al molto reverendo et illustre M. Melchior Gioja* (Venezia 1560).

⁽²⁾ p. 93.

di quella, alcuna volta sciogliendo il riso, spesso inducendo il pianto, lasciano o per meglio dire imprimono negli ascoltatori tutti questi affetti onde temono e sperano e piangono e ridono, si adirano, appetiscono amano, hanno in odio: in modo alcuno nè temperanti, nè costanti, nè quieti possono essere: nella quale condizione consiste la sanità degli animi. E per questa ragione Platone sentì male della imitazione e dei poeti che così usata l'avessero, avendo poco rispetto ad Omero. Ma noi non abbiám in considerazione nè tanti buoni costumi, nè animi corrotti e sinceri, ma solamente riguardiamo la bellezza, la meraviglia e la grandezza del poeta e quello che per gran vizio reputa Platone noi a grandissima e suprema virtù attribuiamo. *E sel nostro poeta non eccita di questi vizi egli vizio sissimo vien riputato* » (1). Ma simili scatti di sincerità son rari e lo stesso Partenio non era affatto un ribelle. Era soltanto un po' ciarliero come prete Pero del Giusti, e diceva pur cose che sarebbero state bene non dette, tanto è vero che, alla fine, conchiudeva come se non le avesse dette e affermava la profonda filosoficità dell'arte.

« Humanitatis studia nisi crebris philosophiae luminibus eluceant obscura ac prope sordida iacere videntur. Nam quid aliud humanitas est? » (2) scriveva per esempio Francesco Luisino concittadino del Robertelli preluendo, nel 1551, a un suo corso di studi in cui di nuovo e di profondo non c'era proprio nulla. All'istessa maniera il padovano Alessandro Lionardi dedicava a Papa Giulio III una sua trattazion letteraria (3) in cui sentite l'eco delle letture del Maggi e del Varchi ch'egli non osò seguire fino alle altezze tomistiche, ma dei quali intese bene un'idea: la letteratura, la si associ con la retorica o con la politica, deve mirare insomma al fine comune: il bene civile. « Due cose - spiega egli - sono sommamente utili e necessarie, il parlare e l'operare: nè l'una nè l'altra di queste due azioni si possono compiutamente e convenevolmente fare senza la cognizione della storia, della orazione, e dei poemi come

(1) p. 15.

(2) FRANCISCI LUISINI Utinensis: *Parergon libri tres. — In quibus tam in graecis quam in latinis scriptoribus multa obscura loca declarantur* (Venetiis. 1551) p. 4.

(3) *Dialogi di M. Alessandro Lionardi della Inrenzione Poetica ecc.* (Venezia 1554).

quelli che c' insegnano a fare, a dire ciò a questa vita in ogni maniera di stato di età e di condizione si richiede, mostrandoci nelle operazioni e ne' parlamenti quel che si ha da imitare e da fuggire».

Che più? Nell' accademia fiorentina, che pur serbava nel suo seno tanto platonico amore della poesia senza pregiudizi, da risentirsene vigorosamente in danno del povero Torquato, quando si trattò di rivendicare sul serio la gloria dell' Ariosto, il Varchi si era trovato d' attorno parecchi suoi compagni dell' esilio padovano pronti a difendere e a diffondere il comune pensiero. Si può dire che quell' avventura repubblicana pesò sui destini letterari di Firenze per tutta la seconda metà del 500. Da Padova tornò il Varchi, primo assertore dell' aristotelesimo integrale (1553): fu suo seguace un appassionato difensore di esso nello scorcio del secolo: il Bonamici ⁽¹⁾. Ma, fra l' uno e l' altro, c' è tutto un seguito d' opere ispirate a questo modo di vedere, fra cui un intero commento del Salviati tuttora inedito. Si leggano, per esempio, i discorsi che in quella sede teneva nel 1573 M. Agnolo Segni, consanguineo di quello che, trent' anni prima, aveva schiuse le porte dell' accademia ad Aristotele senza prevedere dove quel dittatore li avrebbe condotti. E vedete riprova che, chi si fa narrare la storia del nascente pensiero critico mettendosi per una via diversa da quella seguita da noi fin qui nelle varie questioni fondamentali, non può riuscire a far della storia. Il Segni, premettendo alla lettura della canzon del Petrarca « In quella parte dove amor si sprona » questi suoi ragionamenti, compendia il problema contemporaneo della poesia in modo da ridurre a tre il numero delle questioni aristoteliche: imitazione - favola - purgazione: quelle, insomma, che valgono non per le regole ma perchè il tempo ha riassunto in esse i suoi più profondi problemi ideali. Il Segni assiste ammirato ai fuochi incrociati del Maggi, del Varchi, dello Scaligero, del Minturno, e si mette via via or con l' uno or con l' altro quasi senza aggiungere nulla di suo. Del Varchi è l' idea che la poesia riceve la sua nobiltà non dall' oggetto che tratta, ma dal fine a cui mira, perchè « essendo la poesia imitazione e favola, consiste tutta in apparenze, in idoli e non può essere propria dell' intelletto nè gradita da lui che vuole il vero: ma dall' altra parte irrazionale sarà ricevuta come in proprio al-

(1) *Discorsi Poetici* (Firenze 1597).

bergo, dico dall'appetito mediante il senso del vedere, dell'udire e della fantasia interiore » (1). Propriamente dal Maggi deriva il concetto che non si possa trovare nella catarsi un significato qualunque se non la s'interpreti come purgazione delle passioni e non del timore e della misericordia. « Io ho sempre inteso e sperimentato - egli dice - che il fare qualunque cosa più volte e l'avvezzarsi a fare è causa che poi si ritorna al simigliante, che il fare insegna a fare e che si fa venir dietro sempre il medesimo... Per quella opinione [della catarsi interpretata alla lettera] rovinerebbe tutta la dottrina di Aristotele morale che sempre dice che gli uomini col fare le cose giuste diventano giusti e poi di nuovo fanno le medesime cose giuste meglio che prima e così in tutte le cose. Ma non sappiamo noi che il simile è condotto al simile sempre da Dio e dalla natura? » (2). Toglie allo Scaligero l'uso della parola « favola » con significato tutto moralistico e talvolta perfino allegorico: e per questa via arriva a conciliar quello con il Minturno il quale aveva a suo modo catartizzato il Canzoniere del Petrarca scoprendovi una « fabulosa delectatio ». « Che egli [il Petrarca] abbia favola cioè orazione mendace e falsa, non credo che alcuno dubiti se non vogliamo semplicemente al tutto credere le meraviglie che ei dice. Ma egli stesso non dice ancora parlando delle sue rime e dolendosi di averle smarrite: « Ov'è il favoleggiar d'amore? » et altrove: « la mia favola breve è già compita »?... Quanto al fine che era rimuovere gli affetti pare a me che dal Petrarca si ricevono buoni, piacere honesto e desio d'onore e di virtù e questi cacciano e purgano i loro contrari. « Che gentil core udia proteso e lieto » « Qual donna attende a glorioso fine » e molti altri luoghi fanno fede di questo che io dico » (3).

Come si vede il Segni era un aristotelico pieno di buona volontà.

Il Viperano, messinese e vescovo, invece, è uno di quei discepoli così fedeli al maestro, lo Scaligero nel caso suo, che, con il portarne fino alle conseguenze estreme i postulati, riescono perfino a un'apparente originalità. La quale in lui, aristotelico da quanto lo Scaligero, consistette nel mettere ancor meglio in chiaro la necessità

(1) *Ragionamenti di M. Agnolo Segni gentiluomo Fiorentino sopra le cose pertinenti alla Poetica ecc.* (Firenze 1581) p. 46.

(2) p. 50-55.

(3) p. 62.

di non badare in tutto alla lettera del maestro se si vuol salvare il *docere* dalle minacce dell'*imitari*.

Non sono possibili i mezzi termini secondo il Viperano; l'eroe deve essere un'assoluta idealizzazione fatta sulla scorta di rigorosi principi morali a dispetto della realtà: deve essere parente di santi. « Quid enim aliud est poesis – dice il Viperano – quam in fictis personis vivendi rationem docens philosophia? Non tradit leges disserendi, non explicationem habet naturae, non res caelestes et divinas contemplatur, sed quae vita et mores doceant unumquemque humanarum actionum mutatione demonstrat: atque ita animum contra omnem casum informat ut neque in secundis rebus se attollat, neque in adversis demittat, verum ipsam felicitatem in virtute et honestate exponat » (1).

(Per vedere quanta strada si sia fatta in pochi anni, paragoni il lettore queste tre negative e l'avversativa corrispondente con la pagina del Fracastoro dove si tramandano le idee del Sannazzaro e del Pontano e s'accorgerà che siamo arrivati agli antipodi. Lì s'adoperava piuttosto una negativa per quel che riguarda il destino e la vita dell'uomo e tre avversative per il resto).

Tutte queste belle cose pareva al Viperano che Virgilio avesse rappresentate nel suo Enea e Omero nel suo Ulisse: ma più il primo che il secondo come è facile immaginare: onde il secolare paragone si volse in favore di quello. Quando poi la buona fede del lettore non era abbastanza per salvare quella del poeta (ricorreva sempre alla mente il nefando episodio di Enea e Didone) si tornava perfino alla medievale simbologia virgiliana e si giustificava con l'allegoria l'*«apparente imitazione del male»* (2). Così era lecito concludere consigliando il metodo di Virgilio, « qui exemplo Aeneae pii regis atque magnanimi simulacrum effingit ». Questa non era vera e propria opposizione ad Aristotele: era una conciliazione della sua autorità coi rigori morali del tempo la quale, d'ora innanzi, sarà accettata e promossa anche dagli aristotelici più arrabbiati tra cui citeremo quello che segna l'apogeo di questo movimento intransigente e che ci darà da fare tra poco: Paolo Beni. Il quale conchiuderà pur egli che, quando si tratta della assoluta idealizzazione dell'eroe come purissimo esempio di virtù cristiana, bisogna attenersi « non

(1) JO. ANTONI VIPERANI: *De Poetica libri tres* (1579) p. 6.

(2) p. 73-74.

così del tutto a sottili e difficili precetti di Aristotele che non resti luogo alla platonica teoria dell'idea » (1).

Ma non può intendere il valore di questa restrittiva interpretazione di Aristotele chi non tien conto che essa rappresenta il vero punto di contatto (o confusione) tra le regole e il pregiudizio, il quale, al solito, fa la parte del leone. Tant'è vero che le regole erano la porta per cui la reazione del concilio di Trento entrava nella letteratura! Ecco: accanto a uno di questi trattatelli letterari in cui, dal Viperano al Beni, si insegna il modo di atteggiare l'eroe del poema epico, aprite qualcuno di quelli altri strettamente morali non meno rigogliosi dei primi, fioriti anch'essi sotto l'impulso della controriforma e, per esempio, il secondo volume *Dell'azioni morali dell'illustre Signor Conte Luigi Landi Dove si tratta delle virtù intellettuali e delli buoni affetti delli animi umani secondo la intelligenza Aristotelica, e delle medesime cose trattasi secondo la dottrina cristiana* (questa seconda parte del titolo è stampata in caratteri di due terzi più piccolo).

Anche il conte Landi vuol dare per edificazione e modello degli uomini (e perchè no dei poeti?) una definizione dell'eroe e crede di trovarla in Aristotele: quello consacrato dalla Chiesa. Eccola: «l'eroe è colui che abbraccia e tiene in sè tutte le virtù morali e intellettuali » (2); onde si vede che l'eroe più conforme a questa definizione sarebbe Cristo. Il contrario di essa pare al Landi che si possa esprimere tenendo d'occhio la «matta bestialità» di Dante detta dai latini ferità. Qual meraviglia che la lettera della «Poetica» dovendo accordarsi e fondersi a così rigoroso corpus aristotelico dovesse finire col subire essa stessa qualche leggera deformazione dacchè dello spirito originario non c'era più quasi nulla? Il Viperano non si accorgeva che quelli che si irrigidivano sempre più erano i tempi; e sosteneva, invece, che i suoi predecessori avevano teorizzato troppo blandamente. Dai lor postulati egli, nel suo rigor logico, deduceva poi un altro pensiero che, nella Poetica, non ebbe seguito alcuno (avvenne perfettamente il contrario) ma che ci permette di fantasticare che cosa avrebbe potuto essere il seicento se la malia del classicismo non avesse vinto. Se dunque - diceva egli - la

(1) PAOLO BENI: *Comparazione di Homero, Virgilio et Torquato. Et a chi di loro si debba la palma nell'eroico poema ecc.* (Padova 1607).

(2) Piacenza 1575, Vol. II, l. III, p. 75.

parte più importante dell'opera poetica è la « fabula », intesa al modo che s'è visto, parrebbe che la buona architettura di essa dovesse contare più d'ogni cosa e anche più della forma. Gli pare perfino che quei versi d'Orazio:

Sumite materiam vestris qui scribitis aequam
viribus et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant humeri. Cui lecta potenter erit res
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo

vadano interpretati davvero come un consiglio a badar più al contenuto che alla forma ('). Difatti, fuori, nella poesia, stava accadendo tutto il contrario: si badava soltanto alla forma.

E meno male che s'arrivasse a catartizzare la lirica. perchè, insomma, il patriarca dei poetici amanti, Ser Francesco Petrarca, aveva pur frammista alle sue lacrime umane qualche lacrima platonica: ma chi avrebbe detto che perfino nelle bandite del Boccaccio avrebbe osato por legge il severo spirito dei tempi? Che si sarebbe osato catartizzare la novella, sorella della cronaca e prole della giocondità? (E con essa, naturalmente, la commedia, di cui, per amor d'evidenza, parleremo più oltre). Eppure questo avveniva per esempio nei « trattenimenti » d'un letterato senese, Scipione Bargagli, adorator del Boccaccio e smanioso di imitarlo, il quale, non avendo sottomano una propizia peste come quella che era stata pretesto e incentivo alle scapigliate fantasie del suo maestro remoto, pensò di adibire allo stesso uso l'assedio di Siena fatto dagli imperiali alleati coi fiorentini nel 1554.

« Umana cosa è aver compassione degli afflitti » aveva detto il Boccaccio: ma, da un così astruso vero, egli non aveva saputo dedurre se non l'opportunità di tenersi lontano da quelli. Per il Bargagli, invece, la paurosa descrizione messa sullo sfondo delle dilette novelle ha il suo scopo ed è che « veggendo nei molti e umani accidenti che l'estremo del riso, com'altri disse, assaglia il pianto, ed allo incontro, che il fine del dolore occupa l'allegrezza egli [il lettore] sappia perciò discernere sifatte umane condizioni e, secondo quelle, *impari la sicura via del reggersi in ciascheduna maniera di questa varia nostra vita* ». Il qual pensiero non è che una delle più

(') p. 64-65.

comuni interpretazioni della catarsi. Non però che il Bargagli, per quanto accademico, lo fosse poi al punto da creder tanto facile l'aristotelizzazione del Boccaccio: ma lo era abbastanza per sentirsi in dovere di far pagare anche a lui la dogana: lasciandolo passare di poi con la garbata teoria della catarsi smontabile. Se poi - egli dice - questo affare dello sfondo morale vi dispiace, voi potete anche tralasciare quella mia fosca descrizione della guerra, privandovi, s'intende, dei benefici frutti che ho detti « non mi essendo apparso cosa nuova le mani dei gentili spiriti e discreti sapere in sulle spine ancora, senza veruna lor puntura, spiccare le vaghe e soavi rose » (1). E non solo il Boccaccio e il Petrarca e Virgilio; ma Orazio e Catullo venivano via via moralizzati e il concetto di eroe come specchio di vera vita, nel significato pietista, trionfava. Non solo si voleva che i poeti attuali lo presentassero a quel modo, ma che anche gli antichi l'avessero pensata così.

« Quam utilitatem nobis poeta attulisset si Augustum laudare eique solum gratum facere in animo fuisset? Quare dicendum est Poetam sub Aeneae persona nobis ante oculos, hominem pium, iustum, fortem ac omnibus virtutibus praeditum posuisse, *ut et nos similes* esse studeamus » (2), insegnava per esempio il modenese Orazio Guicciardi non indegno correggionale del conte Landi. E che dire di Omero « qui sub Ulissis persona viri sapientis *exemplar* nobis ostendit? ». Meno male che il Guicciardi ha la finezza di chiamare le sue considerazioni « ingegnose ». Ma la sua ingegnosità non è affatto una eccezione. Si arrivò al punto che non si ammisero nei personaggi neppure quegli errori ed omissioni che sono indispensabili a costituire i contrasti drammatici dell'azione. Ciò si potrebbe illustrare subito con citazioni numerosissime, se non fosse che a questo argomento medesimo ci richiameranno via via le polemiche sul Tasso, sul Guarino, su Dante, e che i rappresentanti di quelle non meritano davvero l'onore di una duplice citazione.

Ci basti dire che, di fronte a questa turba, gli oppositori son pochi e fievoli e a nessuno, udendoli, verrebbe in mente di pensare che essi rappresentino il partito della vittoria. Dopo il Gibaldi, teorico ad ogni modo incoerente, il solo Castelvetro suscitò intorno a

(1) SCIPIONE BARGAGLI: *I trattenimenti* (ed. Carabba) p. 12-13.

(2) *Ingegnose et utili considerazioni sopra Virgilio, Catullo et Horatio* (Mantova 1593).

sè un certo clamore ma rimase sempre uno sbandato. E ci fu, ma più tardi assai, il Patrizio, accanto al quale si possono mettere i quasi sempre antiteorici difensori dell'Ariosto, i cui saggi migliori sono anch' essi tardivi.

Quelle altre idee invece, oltre l'ascendente della maggioranza, parrebbe che dovessero avere avuto per sè l'appoggio della forza costituita. Dico insomma che queste pedagogherie non solo conducevano a catartizzzare Orazio e Catullo, ma a trovare in Aristotele e Platone il suggello dottrinario al metodo della inquisizione letteraria. Cotali principi trovavano voce sulle più illustri cattedre italiane: a Padova per bocca di Giason De-Nores, a Pisa per bocca di Jacopo Mazzoni: gente vacua, se si vuole, ma di cultura farragginosa e clamorosa. Quest'ultimo, per esempio, aveva ricevuto facoltà di leggere anche Platone, tanto era persona fidata. Difatti vogliate udire che razza di cose sapeva egli far dire non solo ad Aristotele ma anche a Platone, in un suo compendioso corso preparatorio alla dottrina dell'uno e dell'altro: « *Pari ratione et Plato haec eadem constituit in septimo de legibus. Nemo poeta praeter civitatis leges et justa, vel honesta, vel bona, fingere quidquam audeat. Nec liceat quae composuerit ulli privatorum ostendere antequam constituti hac de re iudices legumque custodes viderint et approbaverint* ». [La citazione è stesa in corsivo dal Mazzoni]. *Quae verba videntur etiam sanctae inquisitionis officium redolere. Et post in eodem dialogo hoc addit: Insaniremus enim et nos omnino et civitas omnis si antequam magistratus viderint quae composuistis et dicenda ad populum iudicaverint, admitteremus* » (1).

Questa sapienza però scendeva in linea diretta da quella del Varchi.

Senonchè se noi, sempre astraendoci dalle voci della vita, seguiamo a far entrare via via nella nostra ermetica stanza solo le manifestazioni del pensiero critico, a certo punto ci capita di assistere a un voltafaccia che è un vero colpo di scena.

Nel 1584, da uno dei pulpiti più famosi dell'aristotelesimo, lo

(1) *Jacobi Mazonii caesenatis in almo Gimnasio Pisano Aristotelem ordinarie, Platonem vero extra ordinem profitentem. « In universam Platonis et Aristotelis philosophiam praeludia sive de comparatione Platonis et Aristotelis » (1597) p. 222.*

studio di Padova, per opera di uno dei suoi rappresentanti di razza, il rodigino Riccoboni, ci capita tra mano un nuovo commento alla Poetica – opus di prim' ordine – in cui tutti quei predecessori son trattati da visionari e l'unico degno d'essere qua e là rabberciato, se non seguito, appare – vedete stranezza – quel grande eretico del Castelvetro, edonista della poesia per tendenza e per ostentazione. Sicchè il Riccoboni propone senz'altro una nuova radicale interpretazione della Poetica destinata a mandare in rovina lo sforzo trentenne dei suoi predecessori. Ma che cos'era dunque avvenuto? La risposta si avrà lampante e chiara ascoltando le voci della vita come faremo nel prossimo capitolo: per ora basti dire che la pubblicazione del Riccoboni avviene un anno dopo il trionfo del « Pastor fido ». E possiamo anche dir subito che essa segna il riaversi del pensiero critico da una lunga astrazione nella quale aveva perduto il senso della realtà cui lo poteva richiamar solo un clamoroso trionfo di poeta.

Come fu disgraziato Aristotele! osserva il Riccobono ⁽¹⁾. Questo dittatore eterno della scienza poetica, cui dobbiamo tutto ciò che di essa oggi si sa, ha avuto, fin qui, interpreti così infelici che io, tardivo commentatore, mi trovo a scavare « Aristotelis sensum ex densissimis tenebris », come fossi il suo primo interprete e non riesco a trovar qualche aiuto se non in un suo ormai vecchio e solitario commentatore, il Castelvetro, il quale almeno si sforzò di capire.

Di questo passo egli viene a conciliare il rigido moralismo dei suoi tempi con l'edonismo di quel reprobò e ne fa la sua novità. Delle quattro spiegazioni della poesia proposte fin qui dai predecessori (il « prodesse et delectare » dello Zabarella – cioè, in sostanza, del Robertelli divenuto poi a Padova suo maestro, – il « delectare » del Robertelli; il « prodesse » del Maggi, del Varchi, del Piccolomini; il « docere fabulam » dello Scaligero) nessuna si regge. « *Quinctum nos primi ex Aristotele ipso colligimus* »! Questo « quinctum » è una cosa molto naturale ch'egli fa scaturire mettendo a confronto le idee degli utilitaristi e quelle degli edonisti della poesia e mostrandone l'inconciliabilità: ed è il secentismo. La parola, naturalmente, non è sua, ma noi possiamo adoperarla con sicurezza di coglierne il pensiero a

(¹) *Poetica Aristotelis ab Antonio Riccobono latine conversa: ejusdem Riccoboni paraphrasis in Poeticam Aristotelis ecc.* (Patavii 1587) Prefazione.

puntino. Escludere l'utile dai fini della poesia non si può perchè, se non si mettesse al poeta quel freno, egli divagherebbe con facilità estrema in quelle zone infette della natura e dello spirito che sono state tante volte illustrate. Qui non si può dar torto ai ragionamenti del Maggi e dei suoi successori.

Ma, d'altra parte, siamo logici; è proprio cosa possibile conciliare l'utile col diletto? « Prodesse et delectare ita repugnare inter se videntur ut unum eicere alterum existimetur ». A voler poi chiamare le cose con il lor nome, bisogna dire che l'imitazione non può riferirsi che al diletto e che il voler associare questo con quello è pretesa troppo superba. Si può aggiungere anche un'osservazione più maliziosa: che l'esempio di Platone, il quale pretese d'essere poeta in filosofia, non dissuaderà alcuno dal riconoscere vero quanto s'è detto. « Idcirco nonnullis Plato parum probatur, qui sub delectationis involucris atque integumentis abdidit philosophiam ». Nell'aver avuto il coraggio ormai facile di mettere in chiaro una menzogna convenzionale, è tutta la rivoluzione del Riccoboni; e n'è venuto fuori che il pensiero critico, fin qui, ha camminato con gli occhi attratti da una chimera: il rinnovamento della sintesi d'arte e di pensiero, gloria del medioevo. Ma, per inseguire quella chimera, esso non s'è accorto che, invece di giungere a dominare il regno dello spirito, sottoponeva questo a insopportabile amputazione. Che cosa aveva concluso il Varchi? Che il « prodesse » spetta alla filosofia e che, alla letteratura, in quanto derivazione da quella, esso dovrà spettare per « accidens ». E il Riccoboni: « quis autem negaverit prodesse docendo esse proprium philosophi et hoc modo per accidens poetae? ». Ma il Varchi ne aveva dedotto il poeta doversi tenere stretto a quell'« accidens », lo Scaligero dover quello docere la realtà, non imitarla; il Piccolomini si era tenuto alle riserve del timor di Dio. ✓

Il Riccoboni fa una scoperta che è veramente l'uovo di Colombo. Dalla stessa testimonianza di costoro - egli dice - si deduce che fra « delectare » e « prodesse » è aperto contrasto che, con quel ripiego dell'« accidens » si rischia di essere assai più filosofici che dilettevoli: che, in fine, la vera poesia ha bisogno di spaziare libera e si riferisce soltanto al diletto.

E, allora, come si mettono d'accordo il dovere di non contrastare all'utile e quello di badar soltanto al diletto? Sembra un indovinello. Del quale, però, gli è ormai facile trovare la soluzione

solo che apra gli occhi, sebbene un altro prima di lui l'avesse già intravista in teoria, il Minturno.

Fine della poesia dev'essere una « fabulosa delectatio »: ma togliete alla parola « favola » il significato esopiano, didattico-allegorico, datole dallo Scaligero, restituitele il suo valor vero di leggiadra invenzione. Adesso si s'intende finalmente che cosa volesse dire Aristotele quando dava tanto peso alla favola! Non solo nella tragedia e nell'epopea, ma dappertutto essa è regina. « *Finis communiter singularium poesium sine dubio est fabula: id enim affirmavit Aristoteles de tragoedia ubi fabulam caeteris omnibus partibus qualitatis antetulit* ». E non si badi alla psicologia: basta che, naturalmente, l'azione sia, per quanto si riferisce agli uomini, di carattere morale. « *Actio ex virtute, consequentem habet iucunditatem et voluptatem, idemque fit, ac si dicatur fabulosa delectatio; profecto alium finem quaerere non debemus* » (1).

« Differt enim fabula a imitatione ut species a genere » (2) dice il Riccoboni; cioè la sua favola è proprio quella autentica che, della vita, rappresenta solo aspetti chimerici; è poesia non come sintesi di umanità, ma come oblio di essa e distacco dalle cose reali; la quale va a scegliere proprio quegli argomenti da cui sarà portata lontano dove si può incontrare davvero il regno dell'indifferente morale; è l'autentica fabula senza mores sieno essi ἡθῆν o διαθήσεις. Io son d'accordo - insiste il Riccoboni - che la poesia deve accomodarsi « ad bonum commune » e a quello dello Stato, se non ne vuol essere bandita: [ma non posso ammettere che ne debba diventare strumento come se questa qualità del giovare le fosse innata.] « *Illud dicitur alicui rei naturale, quod eius naturam constituit, aut certe ipsius proprium est; ut homo naturaliter est particeps rationis et aptus natusque ad ridendum. At utilitas Poeticae constituere naturam minime videtur quae ab ea abesse potest ut ab illis aberat poetis quos expellebat Plato, non quod boni poetae non essent (possunt enim esse boni poetae, etiamsi non prosint) sed quia nervos virtutis eliderent, bonis moribus nocerent, et illi optimo rei publicae statui, quem ipse exquirebat adversarentur* » (1). Che è quanto dire: il poeta non ha punto il dovere di giovare: ha soltanto quello di non disturbare e di non toccare argomenti scottanti.

(1) p. 1-4.

(2) p. 6.

Onde si ritorna all'antico, alla vecchia lezione d'Orazio passata di moda da circa trent'anni:

aut prodesse volunt aut delectare poetae

e si lascia da parte quell'altra:

et prodesse volunt et delectare poetae.

Oh! - dice il Riccoboni - finchè la favola è l'elemento principale della poesia si ha un bel tentare di ridurre l'imitare a docere: « scribat quidquid velit Scaliger ».

Il più bel vantaggio ricavato dal Riccoboni con la sua innovazione si è d'aver nettamente divisi i due campi: il diletto della poesia e l'interesse dello Stato, il quale ultimo al nostro ortodosso umanista sta a cuore non meno che i suoi rinnegati predecessori. I poeti hanno per fine la « fabulosa delectatio » e solo in particolarissime contingenze essi debbono cercare di uniformarsi ai fini della Politica « jubenti ut prosint, et minitanti, si aliter faciant, se eos expulsuram ». Che è quanto dire: la suprema vigilanza su tutte le manifestazioni del pensiero spetta sempre alla politica e non è detto che essa debba perdere d'occhio la poesia: non è detto neppure che l'Inquisizione non abbia la sua buona ragion d'essere. Ma si tratta di tenere in freno e nulla più. E se la Politica, investita degli immensi poteri conferitigli dai tempi, fa la voce grossa con tutti e anche con il poeta, essa, con lui, somiglia a quel burbero padre che, a parole, pretende dal figlio grandi aiuti ma, in effetto, si accontenta di vederlo crescere senza il tarlo del pensiero e senza debiti. Essa dice in sostanza ai poeti: Voi non date nocumento alle mie trame e ai miei fini ed io non turberò la vostra fabulosa delectatio. (Profecto alium finem quaerere non debetis).

⚡ Vedete ironia della storia: son più di trent'anni che si discute se la poesia si debba ridurre a Politica, a Retorica, a Morale, a Religione: ed ecco, un bel giorno, un critico qualunque apre gli occhi e si accorge che il segreto della poesia è di non impieciarsi con la Retorica, con la Politica, con la Morale e con la Religione! La poesia è destinata a non essere che favola, a diventare fantasia pura o musica! ⚡

Del resto, osserva il Riccoboni, non avviene così anche per la Retorica? Può darsi che essa sia assunta dalla Politica, « ut civitati

persuadendo prosit »: ma, in effetto, che altro è essa se non la dolce arte di persuadere, estranea ad ogni finalità morale?

Se dopo ciò ci fermassimo ad illustrare il commento del Riccoboni ai vari paragrafi della Poetica mostreremmo di prendere sul serio le regole più di lui e degli aristotelici tutti di questo periodo. Passiamo invece all'altro capitolo e vedremo perchè anche un filosofo aristotelico come Antonio Riccoboni poteva permettersi ormai di fare il rivoluzionario senza originalità e senza pericolo.



CAPITOLO XI.

Le polemiche sul « Pastor Fido ».

SOMMARIO. — **1.** Forma d' arte fiorita fra queste teorie in apparente stridente contrasto con esse : la tragicommedia - Fortuna di questo genere d' arte iniziato dallo Speroni - Origine del nuovo nome. — **2.** Massimo valore storico delle polemiche intorno al « Pastor Fido » - I rappresentanti del già illustrato moralismo letterario insorgono per mano del signor Giason De Nores - Figura di costui - Sue pose di continuatore dello Speroni e sua purgazione dalle lodi già tributate alla « Canace » - Interpretazione ultra-varchiana della Poetica come strumento della Politica in genere e della Repubblica di Venezia in specie - La commedia considerata in questo modo medesimo. — **3.** Applicazione di tali principi al « Pastor Fido » e conseguente rigorosa condanna di esso - Risposta del Verrato ossia del Guarini - I cittadini si ridono della poesia e dei suoi buoni effetti - Assurde attribuzioni ad Aristotele : absurdità della tesi - L' arte e la morale sono due mondi distinti : bisogna cercare che non s' incontrino. — **4.** Replica del De Nores e contro-replica del Guarini che cerca di parlare anch' egli da filosofo - Conchiude che la poesia non può essere che vano giuoco - Il poeta eviti la morale e l' anima umana : la tragicommedia è genere eccellente perchè trasporta la poesia nel mondo delle vanità e dei sogni. — **5.** Il punto d' arrivo è opposto : il punto di partenza è quello stesso del De Nores - L' incontinenza come minor male ed estraneo al pensiero - Eguale ipocrisia. — **6.** L' allargarsi della polemica - Morto il De Nores prende il posto di lui Bernardino Summo - Sua figura - Anche questo si purga dalle lodi alla « Canace » - Il vero dietro-scena del secentismo - Summo cerca di portare il contrasto fra l' estrema destra moralista e gli edonisti guariniani davanti al tribunale dell' Inquisizione - Questo prende le parti dei secondi ; il secentismo trionfa.

La vera sorpresa non è nella povera opera del Riccoboni : è nello spettacolo che ci si presenta levando gli occhi dai volumi severi della

teoria e guardando la vita dove l'arte trionfa in atto col « Pastor Fido » del Guarini (1583).

La nuova forma d'arte fiorita tra questi filosofici rovi (non parliamo della « Gerusalemme » forma antica, attesa come una necessità dal Trissino in poi) non è nè un qualunque genere di poesia didascalica nè una confusione d'elementi intellettuali e filosofici cementati dalla rima, dalla favola, dal dialogo: è quanto di più antifilosofico e antididascalico si fosse veduto fin qui: la tragicommedia. Nuova? Oh no! Essa discende in linea diretta dalla « Canace » attraverso l'« Aminta » ed ha, come fu dimostrato, la sua brava origine aristotelica nella « peripezia » scoperta dallo Speroni. In realtà, i poeti, dico quelli che, grandi o piccoli, s'esprimono per natura in poesia, non i filosofi che vogliono pur esser poeti, s'erano sempre attenuti alla facile tradizione giraldiana e speroniana che dava l'illusione di continuare la poesia del rinascimento. E, prendendo le mosse dalla vecchia ingenua conciliazione di Aristotele con la fantasia proposta dallo Speroni, preparavano una soluzione del problema del tempo che, in apparenza, conduceva agli antipodi di quella sostenuta dai teologi e dai filosofi, ma, in realtà, coglieva più esattamente nel segno: ed era la quintessenza dell'arte per l'arte. Basti dir subito che, mentre gli astratti rigoristi della teoria si ostinavano a strillare contro di quella, i più intransigenti uomini di chiesa, i quali dovevano giudicarne il valor pratico nel mondo, la trovavano buona e la favorivano come l'arte dell'avvenire. Si è che in essa, finalmente, si riusciva a trattare la fabula senza gli $\gamma\theta\eta$ ed anche senza le $\delta\iota\alpha\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$, a sfiorar la vita senza toccarla e senza compromettersi.

[Così la tragicommedia rimase come l'albero della poesia nel casto giardino della controriforma.]

Come poi il conflitto tra teorici e poeti tardasse a scoppiare fino ai giorni del « Pastor Fido » e non divampasse già prima al trionfar dell'« Aminta » è cosa più facile a spiegare con argomenti illusori che con buone ragioni: del resto la storia fa sempre il comodo suo. E forse essa vide già troppo gravate le bilancie del Tasso dai dolori della « Gerusalemme » per lasciar cadere anche quest'altro fardello di pene sul primo unico schietto trionfo della sua vita.

La tragicommedia del Guarini adunque deriva dalla « Canace » attraverso il chiaro tramite dell'« Aminta », al di qua e al di là della quale si trova tutto un seguito di scolorite opere minori. Come s'arrivasse poi a questo nome da quello di « favola pastorale » (il

quale del resto non scomparve mai) è uno dei tanti graziosi aneddoti del convenzionale culto delle regole e dell'antichità la quale ha l'aria di essere presa in giro. Il pretesto della peripezia era troppo debole per passare come bastevole orpello aristotelico e il nome di « favola pastorale » non era suggello abbastanza classico. Allora ci fu tutta una storia di ricerche in Aristotele per appiccicare alla nuova forma di poesia un polizzino più sicuro e rispettabile; si provò a farla passare per ditirambica, ma fu invano. Sul più bello si fece avanti Plauto il quale non valeva certo Aristotele ma, per antico, era antico e aveva lasciato con l'« Anfitrione » una definizione di esso che pareva adattarsi alla meno peggio anche a questo nuovo genere :

*faciam ut commixta sit tragicomoedia
nam me perpetuo facere, ut sit comoedia.
reges quo veniant et Dii non par arbitror.*

E il nome rimase.

Quando uscì dunque il « Pastor Fido », che, di tutto quel colossale attiraglio di argomenti morali sociali e politici pareva non essersi accorto neppure e si distingueva soltanto per una procace lascivia, era naturale che il gran partito della critica veramente aristotelica si risentisse e movesse all'attacco.

A chi poi esca a giudicar la contesa dall'ermetica stanza della teoria parrebbe che quel partito dovesse aver battaglia vinta ai primi colpi. Ma le cose andarono molto diversamente e la contesa servì a mettere in tavola le carte del secentismo meglio che parecchi volumi d'indagini critiche e storiche.

A sostenere il duello si presentò primo uno dei più magniloquenti campioni dell'estrema destra, il signor Giasone De Nores: il quale fu, inoltre, uno dei più vacui seccatori che mai sieno riusciti a imbarcare il loro nome sulla navicella della storia. ✓

Padovano di famiglia, egli era stato discepolo e fedel pappagallo dello Speroni: sospetto anzi che sia proprio lui quel Zaco d'un certo dialogo speroniano sulla storia. Perchè bisogna sapere che il nostro Giasone, oltre e prima che De Nores, si chiamava Zaco; ma poi, fedele al gusto del fasto verbale professato nell'« Accademia degli Infiammati », egli aveva lasciato nella penna quel primo nome che sapeva, ahimè! di contado, e, per ragion di compenso, col pretesto

della nascita, aveva aggiunto al già sonante De Nores il vaghissimo appellativo di Ciprius. Poi, morto il maestro, non aveva saputo rinunciare al prestigio che gli poteva derivare dalla sua celebrata dimestichezza con quello e se n'era investito erede spirituale, anche se la nuova piega del movimento aristotelico, al quale egli aderiva toto corde, non aveva con le idee originarie del famoso pioniere che una parentela molto lontana. Anzi proprio questo era il tallone di Achille suo e degli altri Padovani che volevano conciliare il raro vanto di continuatori dello Speroni con l'ossequio alle idee aristoteliche quali si erano venute svolgendo dai tempi della « Canace » in su, a dispetto della lettera della « Poetica ». Costoro, giovani ancora, specialmente il Summo, avevano partecipato, disimpegnando la classica parte del coro, alle lotte pro « Canace » (cioè pro domo sua), che, in quel tempo lontano, erano parse in difesa di Aristotele, ma che, vedute a questa propizia distanza, si rivelavano per in difesa della pura arte diletta. Che altro era la « Canace » se non la nonna del « Pastor Fido »? E lo Speroni stesso, in sostanza, che altro era stato se non un edonista dell'aristotelesimo con quel suo farlo consistere soltanto in particolari di forma? Poi pur egli aveva fiutato i tempi e, in quella sua ricordata lettera del 1566 e in un non mai rivelato commento, aveva dato segno di conversione volgendosi verso la « catarsi »: ma, intanto, il periodo aureo e storico dell'attività letteraria speroniana restava cinto di una fulgida aureola liberalesca. Tant'è vero (vedete puntigliosa malignità di quegli sfaccendati umanisti) che uno dei più simpatici avversari dell'estrema destra, il Malatesta, il quale, fra l'altro, doveva conoscere a fondo le angustie dei cenacoli patavini, partecipando alle polemiche del tempo in difesa dell'arte edonista e dell'Ariosto ⁽¹⁾, introduceva a sostener la sua tesi indovinate chi? il defunto Sperone Speroni.

È naturale dunque che costoro, il De Nores e il Summo, sentissero la necessità di riparare il fianco dai ricordi del loro passato canacò e apprestassero una giustificazione. Il De Nores cercò di salvare capra e cavoli - dico il suo culto per il maestro e il suo presente contegno intransigente - riferendosi a un argomento che forse il maestro stesso era venuto escogitando in progresso di tempo: cercò di ridurre la meraviglia pura (in origine) della peri-

(1) MALATESTA: *Dialogo in difesa dell'Ariosto* (Verona 1897).

pezia speroniana a qualche cosa di simile, nell'effetto, all' ἔλαος καὶ φόβος; e la moralizzò a questo modo. « Sebben dunque la peripezia - disse egli - è congiunta con meraviglia, non è però una tal meraviglia senza grande ammaestramento della vita civile » (1). Il ripiego, del resto, fu assai di moda fra coloro che vollero salvare teorie sacre e pratica profana. Quanto valesse per la « Canace » il lettore può giudicare da sè. Difatti il Summo, trovatosi qualche anno dopo nello stesso impiccio, sentì il bisogno di ricorrere a un rimedio più radicale. Ma, intanto, il De Nores credè di essersi giustificato abbastanza e di poter continuare la sua parte di intemerato campione di una teorica poesia sostanziata di filosofia morale. Chi più di lui poteva essere adatto a predicarla strumento e « longa manus » del potere civile? Più di lui che, statolatra, aveva depresso il lucido della sua prosa sulle scarpe di tutti i Procuratori e i Prelati della Serenissima, ricevendone in cambio, coi titoli e gli uffici civili, il diritto di divider coi grandi lo sdegno del gregge profano? Da ultimo ricevette dalla Serenissima una cattedra nello studio di Padova ed egli la servì, in questo come negli altri uffici, servitore umilissimo. Per che altro mai gli poteva aver affidato lo Stato quella cattedra se non perchè egli vi preparasse dei buoni ed obbedienti cittadini? Non c'è dubbio - egli dice con parole che non sarebbero spiaciute al conte Landi: - « il poema eroico è stato inventato per lodare ed esaltare i buoni e legittimi principi e per proponerli come una certa idea agli altri che vivono in qualche grandezza » ragion per cui il protagonista della favola deve essere di « suprema bontà » (2).

In questo punto delle sue regole Aristotele aveva avuto l'occhio ai nobili: aveva avuto l'occhio, invece, agli altri cittadini e alla vil plebe con la questione della catarsi. Quivi egli mirava a liberar quella dalla pietà e dalla misericordia con lo scopo di farne dei buoni soldati (3) pronti ad ammazzare e a farsi ammazzare ad maiorem gloriam reipublicae. Si era accorto poi, che, in certe leggi sulla tragedia, Aristotele aveva tenuta presente in modo particolarissimo la Repubblica di Venezia, dove sta bene che c'era un'oligarchia abbastanza gelosa dei propri diritti, ma guai a chi tentasse il giuoco

(1) Discorso di Giason De Nores intorno a quei principi, cause ed accrescimenti che la Commedia, la Tragedia e il Poema Heroico ricevono dalla filosofia morale (Padova 1597) p. 19 bis.

(2) p. 8. (3) p. 14.

di Marin Faliero. Egli insegnò infatti: « la tragedia è la rappresentazione della vita pubblica e dei cattivi principi *per il più dentro la città* per purgare il terrore e la misericordia negli animi degli ascoltanti e per ispaventarli della tirannide ». Queste ed altre belle simili cose insegnava per lui la poesia. Ma, siccome il pregio di questa è la meraviglia, e la meraviglia si fonda sulla tramutazione di fortuna o peripezia, egli, con invidiabile disinvoltura, riportava al maestro codesta bella messe di conseguenze ed insegnava che, con essa meraviglia, la poesia « è indirizzata alla disciplina dei cittadini ». ✓
 Con tal animo, persuaso che la poetica è una parte della retorica, egli faceva una eloquente introduzione a quella di Aristotele col fine di insegnare quella filosofia umana « che è sufficiente a rendere felice una gente e una città » (1). Ma, in fine, considerando che la poesia, fra gli altri vantaggi, ha, come ognuno sa, pur quello di « svelare i tiranni », non si peritava di stendere di suo pugno una vera e propria Poetica aristotelica che fu tutta una stamburata alla repubblica veneta. In omaggio alla quale egli traduceva via via il testo permettendosi di queste ingenue varianti: « Sarà dunque la poesia imitazione di qualche azione umana meravigliosa, compita e convenevolmente grande, o rappresentando o narrando ecc. ecc. per introdurre virtù negli animi degli spettatori, degli uditori, a *beneficio comune di una ben ordinata Repubblica* »: (2) oppure: « La tragedia è imitazione di cosa meravigliosa ecc. per purgare gli spettatori ecc. e per *farli abborrire la vita dei tiranni e più potenti* ». ✓

(A proposito: non ricordai nel capitolo precedente, accanto a quella della novella, la sorte catartica della commedia perchè avrei dovuto premettere queste idee del De Nores e del Mazzoni, veri continuatori e integratori del Varchi. A questo punto il lettore intuisce già da sè come andarono le cose. Se « la facoltà civile » voleva che la tragedia ammaestrasse i potenti ricordando loro che, in fondo, i padroni del mondo eran essi (non altro in sostanza era lo spirito cristiano

(1) *Introduzione di Giason De Nores ridotta in alcune tavole sopra i tre libri della Rettorica d' Aristotele. Al valoroso et illustre signor Francesco Bernardo, del chiarissimo signor Andrea Patron et signor osservandissimo* (Milano 1831) p. 11.

(2) *Poetica di Giason De Nores nella quale per via di divisione si tratta secondo l'opinione d' Aristotele della Tragedia, del Poema Heroico e della Commedia* (Padova 1588) p. 5 e seg.

dei tempi) naturalissimo appariva che la commedia fosse fatta invece per i poveri diavoli, per ammonirli. intendiamoci, che il lor destino era d'essere bastonati e di friggere in silenzio senza mettersi in testa di voler insorgere, per questo, contro i potenti o di sconvolgere un mondo così sapientemente ordinato. Chi legge i prologhi e le dedicatorie delle Commedie dal '60 in su (lo schema di esse restava poi sempre quello illustrato dal Machiavelli e dal Bibiena) vi trova atteggiati in diverse forme, pensieri di questo genere. Citerò, per un esempio, un passo della dedicatoria con cui il signor Gio. Battista Olgiati presentava nel 1592 una Commedia del Salviati, auspice Iamblico Platonico messo di moda dal Mazzoni - fratello spirituale del De Nores -, a fine di conciliare Platone e Aristotele contro l'abusato e difficile Proclo, come avrò occasione di ricordare più oltre a proposito della polemica su Dante. Scriveva per esempio l'Olgiati: « È sempre stato universale parere di quelli, che in tutti li tempi hanno dato opera alle belle e polite lettere, che, volendo dall'un lato la facoltà civile ammaestrare in quei primi anni li più potenti, e quelli tutti che si trovavano innalzati al signoreggiare altri uomini, perchè di qui non avessero a confidarsi di soverchio nella fortuna loro, divenendo per conseguenza insopportabili e insolenti nel loro governo, introducesse la tragedia, la quale fosse come un conveniente contrappeso all'arroganza della prospera fortuna loro, da cui potessero trarre giovevoli precetti e temperamento dell'alterezza propria per tale stato; e che, dall'altro lato, volendo l'istessa facoltà civile imprimere nelle menti de' cittadini di più bassa fortuna l'ubbidienza verso li loro superiori, acciò per desiderio di cose nuove non si movessero a ritrosia e a ribellione, ma si contentassero nella mediocrità della condixione loro, facesse sorgere la commedia, nella quale viene dimostrato simile inferiore sorte di vita assai felice, e capace ancora di molte consolazioni » (1).

Chi dunque meglio del De Nores era adatto ad assalire l'autore del « Pastor Fido » in nome dell'estrema destra? La persona del De Nores non avrebbe meritata così diffusa illustrazione: ma la meritavano l'episodio e l'opportunità di godere più da vicino questa

(1) *Il Teatro classico del secolo XVI* (Milano Treves 1858) *Dedica d'una commedia del Salviati* p. 2.

luminosa polemica. Il De Nores prese dunque sotto il fuoco infilato dei suoi argomenti il Guarini e il « Pastor Fido » che pareva fatto apposta per prenderlo in giro. Suscitò così un vespaio indiatolato: ma fece un fiasco tale che al partito del De Nores non restò più neppure la possibilità di farne un secondo; e il secentismo si trovò aperta la strada. Fece un gran fiasco anche perchè il Guarini non era un ribelle ma, anzi, un uomo pio, come si deduce da tutti gli altri suoi scritti, ed era anche abbastanza aristotelico. Soltanto era un poeta e insomma intendeva fare poesia. ✓

Leggiamo la risposta che egli diede al De Nores sotto la maschera del Verrato. (Costui era un famoso comico ferrarese che morì appunto in quegli anni compianto da un sonetto del Tasso: uomo di poca letteratura e di molta pratica coi poeti, se non di molto gusto, era il più adatto a incarnare l'opposto del De Nores uomo di poco gusto, e di molta letteratura. La difesa del Verrato è poi vera opera del Guarini o di qualche suo amico o dei suoi amici accademici ferraresi? Molto se ne chiaccherò allora e io non so se ne sia mai venuta fuori la documentazione sicura, ma mi par savio non dubitarne. A tacere che codeste risposte in terza persona erano di prammatica ma venivano quasi sempre dall'autore (cui prodest fecit), in questo caso si tratta di prosa molto elegante, arguta, e assennata, pur fra gli inevitabili pregiudizi del tempo, e se qualcuno l'avesse saputo scrivere così (l'osservazione è del Malacreta ma può essere di ognuno di noi), non si sarebbe tenuto celato. In secondo luogo, nella improbabilissima ipotesi che essa non sia di mano del Guarini, l'ispirazione è sua di sicuro, perchè l'indirizzatore dell'Accademia ferrarese, in quel tempo, era lui e perchè, dietro quella difesa, egli si tacque contento come se l'avesse scritta di suo pugno).

Tu mi accusi - rispondeva il Verrato - di disamorare i cittadini dai pubblici uffici invece di incitarli a quelli. Oh! magari la mia poesia avesse tanto potere! Ma vedi come son fatti i cittadini. Della poesia se ne ridono. Credi tu sul serio che Aristotele abbia tralasciato di parlare della tragicommedia sol perchè essa non si presta a insegnare? I cittadini, in fondo non imparano che le cose cattive, ma quelle buone... Se poi dici sul serio quando parli di liberare gli uomini dalla pietà e dal terrore per farne dei buoni soldati, questa idea, oltre che cinica, mi pare alquanto pericolosa. Dove mai Aristotele ha detta tutta codesta roba? Dove mai ha egli proclamato la sommissione della poesia alla politica? (E gli ricorda

il suo bravo Speroni così stranamente allungato di corollari). « Ma quali per Dio sono coteste regole e principi morali di cui voi dite non essere capaci alcune parti della Politica? Io per me non so vedere in tutto il corpo della morale e particolarmente nella politica dove sarebbe stato il suo luogo che il legislatore aristotelico ci prescrivere leggi di poesia. E nella sua nè prima nè seconda Repubblica non si vede vestigio alcuno di tal precetto » (1). Invece, a voler essere pratici, tra i difetti che noi pur dobbiamo attribuire ai nostri personaggi, anche in ossequio al principio di Aristotele che non li vuol pessimi ma neppur ottimi (e perchè, insomma, la poesia non può essere fatta di niente), quale più propizio della beata incontinenza che, in fondo, non dà scandalo a nessuno, essendo assai nota per inevitabile male comune e non frutto di intelletto nè pericolosa allo Stato, ed ha, invece, un così piacevole sapore anche quando la si ritrova nei pur delittuosi amori delle tragedie? Ma quanto a imparare dalla tragedia, non ci si impara nulla! « E che dirò dell'eroico? Chi potrà prendere mai buon esempio da quel guerriero che, per l'amore di una cattiva che gli fu tolta, abbandona la salute e l'onore della sua nazione e dell'esercito tutto? » (2). (Altro che « il principe legittimo che si affatica per liberar da travaglio e per rendere felici i suoi compagni e sudditi a differenza del tiranno » di cui aveva favoleggiato il De Nores!). Per le stesse ragioni che bisogno c'è di tirare in ballo ogni tanto quella benedetta catarsi, come se non si potesse trattare argomenti drammatici senza di essa la quale, se mai, sarà una peculiarità della tragedia confezionata in quella certa data maniera (la greca?) ma non ci può e non ci deve essere dappertutto « altrimenti la storia sarebbe anch'essa tragedia? » (3). Perchè voler suscitare quegli imbrogliati sentimenti di terrore e di misericordia in questo nostro genere di poesia dove si « rappresentano favole finte » e il pubblico lo sa benissimo e ci si diverte come a un'amabile distrazione dalla storia e dalla realtà? Anzi... anzi c'è di più. Appunto perchè la catarsi era una caratteristica della tragedia antica, adesso bisogna guardarsene. « E, per venire all'età nostra, che bisogno abbiamo poi di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche

(1) *Il Verrato ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason De Nores contro la tragicommedia e la pastorale, in un suo discorso di poesia* (Ferrara 1588) p. 5 bis e passim.

(2) p. 12. (3) p. 17 bis.

viste avendo i precetti santissimi della nostra religione che ce li insegna colle parole evangeliche? E però quegli orribili e truculenti spettacoli son soverchi nè pare a me che oggi si debba introdurre *axione tragica ad altro fine che per averne diletto* » (1). D'altra parte non è il caso di dire: « allora scrivete commedie, » perchè « la commedia è venuta in tanta noia e disprezzo che se non si accompagna con la meraviglia degli intramezzi non c'è più alcuno che la possa soffrire ». Onde proprio da questa nostra stanchezza, dal gran desiderio di far cosa che unicamente diletta, libera da quel peso di intellettuali angustie che voi avete messe d'attorno alla poesia, è nata questa forma di tragicommedia la quale è una fusione « di tutte quelle parti tragiche e comiche che verisimilmente e con decoro possono stare insieme corrette sotto una sola forma drammatica a fine di purgar col diletto la *mestizia* degli ascoltatori » (2). La poesia dunque vuol essere immaginazione e oblio. È difficile esagerare il valore di questi due ultimi passi che sono due confessioni storiche. Presto li vedremo ampliati, chiosati, teorizzati in tutto il sistema del secentismo ma, in questo luogo, in questa polemica, son tali da ispirare un poeta che senta la storia.

A questa novissima e schiettissima risposta del Guarini replicò il De Nores con una delle solite apologie (3) in cui non dava indietro d'un passo dalla presa posizione, ma, invece, involgendosi negli argomenti della sua pretesa filosofia, aggiungeva molte lodi per sè. Allora il Guarini, che, nella prima replica, aveva parlato da Verrato autentico, cioè col buon senso, in questa seconda si mise a logicizzare un poco anche lui e diede la dimostrazione ragionata di quello a cui era ridotta, in quel tempo, la poesia: e scrisse il « Verrato secondo ». Ma poichè, nel frattempo, il famoso comico era morto e l'insegna del suo nome piaceva tuttavia, il Guarini finse che un nuovo polemista (l'Attizzato, accademico ferrarese) replicasse in luogo del morto. (Anche per la buona ragione che questo Attizzato non si seppe mai chi fosse e non si fece vivo per alcuna altra opera, si può affermare che lo scrivente è sempre il Guarini).

(1) p. 29.

(2) Id.

(3) J. DE NORES: *Apologia contro l'Autore del Verrato* (Padova 1590).

Voi sostenete dunque — seguitava costui — che l'arte ha tutti cotesti fini morali. [« Ora applichiamo al nostro proposito la dottrina e veggiamo se la poetica può essere, in quanto al fine, alla morale e politica subalterna. Qual'è il fine di questa? La felicità. — E di quella? La favola. Se dunque il fine della morale e civile filosofia non è altro che la felicità o pubblica o privata, che bisogno ha ella di far felice l'uomo di favole? »] (1). Ecco la parola usata finalmente nel suo senso proprio: la morale è una cosa, l'arte un'altra: la verità vera si è che, nell'interesse dell'una e dell'altra, occorre tener distinti i due territori. « Il cavallerizzo senza l'opera del mortaiuolo non domerebbe il cavallo, ma può ben l'uomo con altre e molte migliori maniere purgar gli affetti del terrore e della misericordia che per quello della tragedia » (2). Per questo fine c'è ben altro che la poesia: c'è l'educazione (l'educazione del 600!) la quale sa benissimo che la poesia è un gioco... Questa citazione bisogna riferirla per intero: [« Adunque la repubblica ha le sue leggi che in ciò provvegono e comandano agli educatori privati e pubblici che gli animi dei fanciulli avvezzino alla resistenza del dolore e della voluttà non col mezzo della poetica ma di saggi ammaestramenti e della continua cura di farli astenere e sostenere nelle cose piacevoli e spiacevoli: onde la vita interna ch'è la ragione, forma dell'uomo, si ecciti in loro: in virtù della quale tutti gli affetti nonchè il terrore e la compassione agevolmente si purgano... Staremmo freschi se altro modo di purgare e di reprimere i moti interni dell'animo non avesse la morale filosofia che la favola tragica nella quale trovò Aristotele quel profitto non perchè fosse legge nè fatta per la morale nè data dalla morale ma perchè, come favola ed immagine delle umane operazioni, rappresentasse in quanto ella può, alcune di quelle viste, che giovano alla purgazione di detti affetti traendo eziandio dalle cose piacevoli qualche frutto in quel modo che avvisò di far *Palamede col giuoco degli scacchi*. Conciosiacosa che vedendo egli l'ingegno umano abbisognare di recreazione, ed essere al diletto di sua natura inclinato, immaginò di trovare al soldato una sorte d'intenimento sì fatto che dilettaesse insieme e giovasse, che fosse quasi un ozio rassomi-

(1) *Il Verrato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del « Pastor Fido » contro l'apologia del De Nores* p. 63.

(2) Id.

gliante il negozio e uno scherzo che sembianza avesse del vero perchè il soldato, eziandio nel giocare, avesse occasione di discorrere e anche non combattendo di procedere da soldato » (1).

L'arte è un gioco: dobbiamo a questa immagine degli scacchi se vediamo fiorir finalmente nella sua luce definitiva una particella aristotelica nella quale può bene acquetarsi perfino il Guarini. « *Il Poeta senza la morale filosofia può esercitar l'arte sua e il suo poema condurre ad ottimo fine imitando egli le azioni non i costumi* » (2). Qui la parola « costumi » si intende proprio come fu intesa al concilio: la sostanza psicologica dell'uomo nella sua temibile passionalità. Ma se per « costumi » intendete le esteriori apparenze delle cose; oh quelle il poeta può bene imitare! « Non è dunque suo fine di imitare il buono ma di bene imitare o buono o cattivo che sia il costume... Come se altri, poetando, introducesse una cerva, per usar l'esempio di lui [Aristotele]), avente le corna quantunque ciò fosse errore in natura nondimeno se quella cerva fosse bene imitata ancor che fosse cornuta il poeta avrebbe fatto l'ufficio suo » (3). Come può esser dunque che il fine del poeta giovi a quello del politico? Anzi, se avete ben letto Aristotele, c'è, tra l'uno e l'altro, un vero e proprio contrasto. Egli insegna che « l'abito attivo è contraddittorio all'abito fattivo, in siffatta maniera che i loro principi non si possono confondere senza confusione delle dottrine e senza trascendere dall'un genere all'altro che è la morte del metodo. Se dunque la favola è il soggetto come può la poetica dalla morale filosofia riceverlo se quella nell'imitare, e questa nell'operare, quella nelle finte, questa nelle vere, quella nelle cattive o almeno imperfette, questa nelle buone e attive operazioni fornisce l'ufficio suo? » (4)

Il Guarini non era certo mente dialettica. È quindi naturale che, messi sul terreno del De Nores, egli gareggi con lui in sofisteria. Si badi solo alla conclusione che finisce con l'escludere ogni pur lontanissima subordinazione dell'arte alla morale: perfino per quel sottilissimo rapporto che corre tra l'aritmetica e la musica: « conciossiachè anche la musica in altro modo considera il suo numero che non fa l'aritmetica, questa come astratto e quella come sonoro: e pure sono legati da vincolo subalterno ». Ma tra la morale e la poesia non ha luogo neppure questo rapporto « perciocchè

(1) p. 63-64.

(2) p. 65.

(3) p. 66.

(4) p. 68-69.

il numero, quantunque s'alteri col sonoro, nientedimeno quel medesimo numero che è soggetto nella superiore è altresì nella inferiore, e nella musica non si muta ma s'altera e s'accompagna. Così non è nell'azione poetica da quella della morale sì fattamente diversa che l'una è reale e l'altra immaginaria, l'una vera e l'altra rassomigliata, insomma è quella differenza che si vede tra l'essere e il parere, tra la figura vera e la figura dipinta, tra l'uomo vero e l'uomo equivoco... » (1). Onde la teoria dell'imitazione, che aveva indotto Dante a concepir l'arte come nipote a Dio arriva, per paura del diavolo, a concepirla come gioco e come fine a se stessa. * L'arte dell'imitare riceve solo le immagini e non la essenza dell'operare e così della vita e così della felicità ed infelicità e così di ogni altra azione o buona o cattiva o vera o falsa o naturale o poetica che ella sia. E però non può ricevere i suoi principi da quella facoltà che ha diverso fine di diverso predicamento e di diverso soggetto adeguato » (2).

La morale è un assoluto, l'arte non è altro che favola. « Dunque, o Dio eterno, ridurre la morale a ministra di favole? ». Di questo passo si potrebbe arrivare a combinare un ragionamento così fatto: « La favola è azione di felicità, la felicità è quel fine importante dell'Etica e il fine dell'Etica è la felicità umana: dunque *la felicità umana è una favola* » (3). ✓

E tuttavia, a certe battute di questo discorso guariniano, si respira, specialmente chi esca dall'infernal bolgia aristotelica dopo averla percorsa in compagnia di Giasone. Ma non è che un senso di liberazione quasi materiale: poi, a guardare un poco, si riconosce che il Guarini è arrivato agli antipodi del De Nores solo perchè è partito dal posto medesimo e ne ha sommessamente - sia pure con sommissione più coerente, geniale e gentile - accettato il modo di vedere. E se n'ha chiaro il sentimento quando, sulla fine del suo discorso, l'accademico ferrarese trova una analogia tra la sua difesa del « Pastor Fido » e quella dell'Ariosto fatta dagli accademici fiorentini. Con la quale ci porta a considerar vicine le due opere. Ah

il vento
dell' arte non gonfia due volte
la tua vela o rinascimento !

(1) p. 69.

(2) p. 73.

(3) Id.

Questa, del rinascimento, non è continuazione ma catastrofe. L'Ariosto si scriveva davvero parole in libertà e la sua ispirazione non aveva freni nè limiti. Il De Nores ed il Guarini riconoscono ognuno che la poesia, chiusa entro i confini della morale, urta contro ostacoli inevitabili. Il De Nores esclude dal territorio della poesia i nove decimi della realtà e si chiude in quell'ultimo lembo dove può vigoreggiar solo la tragedia ad usum delphini in cui il protagonista è un assoluto (di solito un martire), ogni possibile lusinga del male è bandita e quella che, se non rappresenta un desiderio, rappresenta un rimorso: la donna, è esclusa. Il male poi, quello che è indispensabile come antagonista del bene, è rappresentato con caratteri così ripugnanti e inconfondibili, che diventa esso stesso irreali (1). Sola cosa poetica in questa poesia resta la meraviglia.

Il Guarini, accettato il principio, presenta una soluzione più geniale, più artistica, più italiana, ma altrettanto angusta e forse perfino di più. Dacchè la verità è così fatta, perchè ostinarci a volerla ritagliare, trasfigurare, domare, per farne un'impossibile cosa morale? Meglio non escludere solo i nove decimi della vita ma tutta la vita dai regni della poesia. « Si starebbe freschi - dice l'Attizzato - se la Provvidenza divina si dovesse giudicar dalle favole! » (2). E, allora, facciamo della poesia un giuoco, qualche cosa di etereo, di sfuggente, di sognato, un puro diletto, assegniamole, per missione, non l'ammaestramento dell'uomo ma l'oblio, e sarà questa la sua nuova catarsi. Qui è il pensiero più triste e più inconsapevolmente profondo del discorso. Poichè c'è tanta pena e tanto disgusto nel mondo, facciamo che l'arte stia alle cose di esso come il gioco degli scacchi a una battaglia! Ma, vedete, per questa strada, il Guarini, che pure è un galantuomo, ci indirizza a quel tanto rimproveratoci difetto dell'ipocrisia quanto e, per gli effetti storici, ancora di più, che il De Nores. Non che il Guarini, lui, fosse un ipocrita; ma, negandola in teoria, riconosceva in pratica la dipendenza della poesia dalla politica quanto il De Nores. Siccome, però, secondo lui, il diletto ci vuole e il diletto è sempre legato ai più ambigui sentimenti della nostra corrotta umanità (ricordate un'altra volta l'originario

(1) Per la tragedia dei Gesuiti cfr. BERTANA « *La tragedia* » (Milano Valardi) p. 173.

(2) p. 284.

dilemma del Fracastoro), miriamo a quello che, fra i sette peccati mortali, non solo

men Dio offende e men biasmo accatta,

ma ha meno di veleno per rispetto all'opera del politico: l'incontinenza. E allora brindiamo a questa beata favola pastorale o tragicommedia, se la volete nominare classicamente, dove ci potremo smarrire come in un sogno popolato di eroi, « tutti innocenti » ⁽¹⁾ quanto al pensiero, estranei ai velenosi travagli dell'idea, alle indagini sui perchè della politica, ma di tanto uomini interessanti che li possa angustiare il dolce caro peccato d'amore...

Questo è il senso della difesa del Verrato e della replica dell'Attizzato che, associate insieme, restano, per la storia letteraria, la polemica del Verrati. E questa sì la possiamo chiamare la prefazione al Cromwel del secentismo.

Alla quale non è inferiore negli effetti, poichè la polemica passò ma il secentismo rimase; e fra, tante prose teoriche, lasciateci da quel brutto fenomeno, non ce n'è una sola che ne rischiarò così addentro il segreto. Quelle due prose furono, a così dire, il perno intorno a cui si aggirò la commozione del mondo letterario italiano, dalla quale fu integrato il valore della polemica. Così essa rimase a rappresentar veramente una tappa della nostra storia ideale. Ma — interessantissima cosa — con l'allargarsi della polemica, si fece chiaro che il contrasto era più di parole che di idee: si può anzi dire ch'essa si confuse e svanì nella grande trionfante corrente del secentismo. Eppure ad essa parteciparono molti tra i famosi letterati polemisti del tempo tra cui il Malacreta e il Pescetti, reduci, freschi freschi, da quella tassesca: brava gente che, per non aver altro da fare, credeva di salvare le lettere patrie con queste belle prodezze. Ma, sopra tutto, la scuola padovana, così sberteggiata dal Guarini, non poteva non sorgere in difesa del suo maggior campione, il quale, fra l'altro, aveva avuto la debolezza di morire appena scritta l'apologia, lasciando sulle spalle degli amici e dei discepoli tanta responsabilità polemica. (Il pover' uomo! dopo tanti salamelecchi morì di paura d'essere caduto in disgrazia della Serenissima per colpa di

(1) p. 284.

un gaglioffo di figliuolo!) Si levò infatti Faustino Summo suo discepolo in omaggio al classico principio così scandito dal più classico fra i neo-classicisti francesi :

Un sot a toujours un plus sot qui l'admire.

Ma questo, ammaestrato dall'esempio del maestro, capì che neppure egli poteva entrare in lizza senza aver prima rammodernata e ritinta la coda di paglia sua e di quelli altri Padovani i quali, in illo tempore, si erano sbracciati ad applaudire la nefasta Canace del patrono Sperone Speroni. Faustino allora ricorse a una malizia la quale dimostra che, egli e i suoi compagni, pur con quei benedetti affari di stato di cui si davan tanto pensiero nelle lor poetiche politicanti, erano poi, nell'anima, la quintessenza del letterato puro : anche più dei loro avversari. Faustino riesumò, come fosse di ieri, la polemica della « Canace » e pubblicò (allora !) una sua rispettosissima critica della tragedia, avvertendo di aver tardata quella pubblicazione quindici anni per un riguardo al maestro che non voleva saperne di morire. (Come se questa non fosse stata una buona ragione per lasciar dormire eternamente quel frutto del suo cervello). E là, pur non lesinando le lodi al maestro come teorico ed iniziatore di quell'uso della « peripezia », madre di meraviglia e felicissimo schema poetico, riconobbe che Canace e Maccareo avendo commesso volontariamente una grossa marachella (con tutto che lo Speroni ne attribuisse molta responsabilità alla malignissima Venere) mancavano ai fini morali della tragedia illustrati dallo Scalligero (vedete come costui viene a sovrapporsi allo Speroni!), che lo Speroni, quindi, era stato un grand'uomo e aveva dei continuatori degnissimi ma che, lui, Faustino, alla Canace aveva battute le mani solo per complimento⁽¹⁾. Essendosi così messo in corrente coi tempi, alla morte del De Nores egli poté prenderne il posto di battaglia con altrettanto risoluto vigore e seguì a strillare che le tragicommedie o favole pastorali eran opere mancanti di ogni direttiva morale; erano « il mondo fatto a caso di Democrito »⁽²⁾. Gli pareva quindi na-

(1) FAUSTINO SUMMO : *Discorso intorno al contrasto fra il signor Sperone Speroni e il giudizio stampato contro la sua tragedia di Canace e Maccareo* (Padova 1590).

(2) *Due discorsi di Faustino Summo Padovano l'uno contro le tragicommedie e moderne Pastorali; l'altro particolarmente contro il Pastor Fido dell'ill.mo sig. cav. Battista Guarini* (Padova 1601) p. 7.

turale che, quel mondo, essendo a caso nato, a caso vivesse. Così quando ode la bella ninfa cantare :

Proviam oggi tra noi come da scherzo
 noi le nostre armi come
 contro gli uomini allor che ne fia tempo
 l' userem daddovero.
 Bacciamo e si contenda
 tra noi coi baci e quella che ad ogni altra,
 bacciatrice più scaltra,
 ne saprà dar più saporiti e cari
 ne avrà per sua vittoria
 questa bella ghirlanda,

commenta (nè gli si può dar torto, ma, allora, bisognerebbe abolire tutto il seicento e la sua anima fatta di equivoca vanità): « del qual gioco non si può sentire nè un più vano, nè un più disonorato, nè un men verisimile » (1).

Come mai dunque il Cardinal Scipione Gonzaga aveva potuto scrivere al Guarini: « Certo se obiezione alcuna si può fare a questa opera meravigliosa è l'essere troppo bella in quella guisa appunto che altri potrebbe riprendere un convito dove non fossero altre vivande che di zucchero e di miele? » (2).

Ah! - commenta il Summo. - Non è possibile che queste parole sieno una lode; devono essere una larvata condanna. E, invece, son proprio una lode. Ma questa astiosa e impotente insinuazione del Summo ha un dietroscena che è il grande dietroscena del secentismo. Ce lo svela, questa volta, uno dell'estrema sinistra, gran lodatore del Guarini, Orlando Pescetti, (3) e ci fa ripensare a questa polemica dei Verrati come se, in essa, la vigile e silenziosa Inquisizione avesse posto veramente sulle bilance il suo pro e il suo contro, e si fosse decisa per il secentismo come per il male minore.

Ci fa intendere il Pescetti che l'estrema destra (chi altri se non il *De Nores o il Summo o i loro amici?) avevano ben bussato alla porta dell'inquisitore per richiamarne l'attenzione su tanto oltraggio ad Aristotele. Ma avevano voglia a strillare! L'inquisitore, assai più avveduto di loro, li aveva messi alla porta e, al Summo, non

(1) Id p. 19 bis.

(2) p. 6.

(3) ORLANDO PESCETTI: *Difesa del Pastor Fido* (Vicenza 1601) Prefazione. (Questo Pescetti, s' intende, è un pseudonimo).

era rimasta se non l'arma spuntata dell'impotente minaccia e la falsa insinuazione d'aver dalla sua il parere di persona «avente diritto a titolo di Illustrissimo e Reverendissimo». Il Pescetti va diritto all'augusta fonte e ne riceve in risposta questa piccante letterina per nulla in disaccordo con quell'opinione del Cardinale Scipione Gonzaga: ⁽¹⁾ «... si disdice al Summo censurare opera così *approvata* come la pastorale del sig. Guarino il quale io altrettanto onoro quanto ho in ira la maniera di quel dottore col quale anco mi son doluto risentitamente - *quod sub mea persona suam fabulam egerit* - di Cividale li 16 Giugno 1600 ».

Questa sì, con il suo pauroso latino, era una fabula da mettere nel cuore del Summo terror et misericordia più di quella consigliata dallo Scaligero stesso. C'era il pericolo che, di quel passo, andasse a finir lui, invece del Guarini, sotto le grinfie della Inquisizione. Il seicento, ahimè! sudicio e fastoso, aveva ormai il suo salvacondotto.

(¹) Sul perchè proprio quell'opinione dovesse riuscire al Summo così incomprendibile e sconcertante come un'offesa personale vedi la nota che riguarda il Gonzaga nel capitolo XIV: « Il Tasso ».



CAPITOLO XII.

Segni dei tempi.

Dalla prima poetica di un gesuita alla polemica su Dante.

SOMMARIO. — **1.** Iacobus Pontanus - Sua chiara interpretazione dello spirito dei tempi - Le stesse idee del Riccoboni (1590) espresse senza intonazione polemica - La poesia in teoria deve insegnare: in pratica diletta senza nuocere - Sua novità: la teoria della « lirica funerale » come pura espressione d'immagini « nota omnibus et credibilia nemini », cioè secentismo puro. — **2.** Ascendente del Pontanus - Una suggestiva lettera a lui del Muret. — **3.** La polemica su Dante in tutto conforme a quella sul Pastor Fido - Pretesto: le regole: sostanza: se « la Commedia » risponda a quelle finalità morali che oggi si richiedono all'arte - Difesa del Mazzoni discepolo del Varchi - Suoi artificiosi argomenti. — **4.** Più coerenti (e guariniane) ragioni degli oppositori - Si invoca il giudizio dell'autorità ecclesiastica come nella polemica sul Pastor Fido } La Ποικιλία delle passioni dell'inferno dantesco pericolosa nonostante la condanna di Dio - Timide difese dello Zoppio, dello Speroni ed altri - Si conchiude negando ogni possibilità di fusione tra filosofia morale e poesia come con il Guarini - Vittoria degli antidantisti.

Ed ora sì, senza ricordare le dissertazioni di Giacomo Savio e di Luigi Eredia, gli scritti di Ludovico Zuccolo, di Paolo Beni e dell'Ingegneri, a questo proposito, (chi vuole veda l'edizione veronese del Guarini del 1738 che ne riporta moltissimi) è tempo di uscir dalla cerchia delle Pastorali e di volger l'occhio alla poetica di un gesuita, quella che inizia la lunga serie di scritti su questo argomento dei membri di quell'ordine. E non importa, questa volta, che il suo

autore, Iacobus Pontanus, sia un boemo: l'occhio di lui non mira certo alla Boemia d'allora; mira a riconoscere l'aspetto del tempo di cui è ancora ispiratrice l'Italia, feconda al Pontanus di corrispondenti e di amici. E, diciamolo subito, la si ammira, o, se si vuol dir meglio, la si gusta. La si gusta, dico, perchè, una volta ammesso che il seicento è il seicento, è una magra fatica star lì a spulciarlo, per trovarvi, tra le fodere, presentimenti di idee moderne che sono il più delle volte sovrapposizioni nostre: si resta più soddisfatti, invece, al primo trovar qualcheduno che riconosca con chiarezza la piega dei suoi tempi e ne analizzi i caratteri senza ribellioni e senza entusiasmo.

Il Pontanus vede chiaro, ma con l'aria di rilevare una cosa evidente, quello che il Riccoboni, qualche anno prima, aveva creduto di scoprire lui, per cerebral forza di penetrazione, nelle pagine aristoteliche. Ricordate? « *Quinctum nos primi ex Aristotele ipso colligimus!* ».

Il Pontanus, che scrive intorno al 1590, ⁽¹⁾ dà delle semplici istituzioni, come egli dice, e, senza riferirsi nè a polemiche contemporanee nè a forme d'arte particolari, mantenendosi anzi in un limpido cielo di teoriche astrazioni, ci mostra così naturalmente a che cosa è ridotta in sostanza la poesia che, ripensando, si sorride della lotta di Giasone contro il Guarini come di un contrasto fra due gemelli generati sotto la medesima stella. Egli è finalmente l'uomo convinto che si debba rispettare la tradizionale definizione della poesia dell'« insegnare diletando » e che non sia bene screditare quel che ne dissero « *copiose et subtiliter* » uomini savissimi dal Vida allo Scaligero. Ma, nella pratica, egli è più che disposto a chiudere un occhio sull'attività del poeta il quale, in effetto, è già molto che non dia delle seccature. Quanto a recar dei vantaggi al politico, oh! lasciatelo sbizzarrirsi a suo agio, povero meravigliato fanciullo! Ond'egli aggiunge alle poetiche precedenti una piccola novità; cioè un discorso relativo alla poesia « lirica e funerale ». Novità relativa, perchè vedemmo che la lirica già era stata accolta sotto le grandi ali della catarsi con il Minturno e il Riccobono: ma sempre più d'occasione, mentre la poesia s'incammina a diventar tutta lirica e più vaga an-

(1) JACOBI PONTANUS de societate Jesu: *Poeticarum institutionum libri tres eiusdem Tyrocinium Poeticum* (Ingolstadt 1594).

cor della lirica, se fosse possibile. Egli non contraddice a che l'arte sia « *hominum actiones effingens easque ad vitam instituendam explicans....* » ma ammonisce: « *quod de actionibus dicitur, cave de probis dumtaxat accipias!* ». Bada di imitar solo i buoni, perchè i cattivi... non sono poesia. Ma no! egli è molto più chiaro dei suoi predecessori. « *Qua re ut ad superiora redeam non quem imitentur, quid narrent quid agant poetae: sed quamobrem, qua mente quibusque rationibus, hoc intuendum est* » (1). Tenetela d'occhio la poesia, ma ricordatevi che essa ha il dovere di dilettere. Il docere non si riesce a trovarlo nella Poetica del Pontanus neppure in quella che rimase fin qui la sua rocca: la catarsi. Egli non ci crede. Piacevole è veder rappresentare i moti violenti dell'animo « *quia dulces est hominibus ipsum artificium* » (2): ma, quanto a quelli strumenti di esso « *per misericordiam et terrorem* » egli trova il modo di consegnarli sfatati al secentismo con questa trasformazione: « *per moesta et flebilis* ». Noi ci divertiamo allo spettacolo dei malanni altrui per questo solo: « *quia nobis gaudemus et gratulamur quia tantorum malorum expertes sumus* » (3).

Il poeta può ben guardare sorridendo le ardue pagine del Piccolomini e canticchiare da solo a solo: « e lasciatemi divertire! ». Ma questo mal confessato senso della vanità dell'arte e dei suoi dilettesi artifici (all'occhio dello storico è poi qua la vera, triste e anche profonda poesia del seicento) questo senso che traspira pungente anche da quella prima parte dell'opera del Pontanus, così ossequiosa nel tono alle idee tradizionali, si sprigiona poi dopo, e quasi esulta, da quella veramente nuova e originale che svolge la teorica della lirica funerale, nido di ogni retorica, cancrena d'un secolo che riuscì a dimenticare la profondità della morte.

Il componimento funebre deve somigliare al secentesco cenotafio dei Don Ferrante d'allora. Udite senz'altro la teoria: « *Varii sunt ordines doctorum et sua cuiusque propria laus: Theologorum, Philosophorum, Jureconsultorum, Medicorum, Mathematicorum, praesertim Astrologorum, Oratorum, Poetarum; Grammaticorum. In poetarum tumulis mentio Musarum, Phoebi, lirae, citharae, plectri, fontium, fluminum Musis dedicatarum, camporum item Elisiorum: quae omnia cum mera figmenta sunt, ut alia innumerabilia in studio poetico, nota omnibus et credibilia nemini, propter quemdam le-*

(1) p. 5-6.

(2) p. 8.

(3) p. 113.

porem tamen et suavitatis gratia videmus a plerisque non negligi» (1). Chi scrive così, può parlare fin che vuole della poesia come educatrice, ma voi non gli credete e ripensate a quell'oste famoso che, in teoria, faceva gran professione di essere amico dei galantuomini ma, in pratica, se la faceva assai più con quegli altri: e sospettate che gli somigliasse un poco anche il Pontanus il quale forse, nella pratica, preferiva il Marino al De Nores e, chi lo sa? al Tasso medesimo. Chi sa che, nell'animo suo, egli non giudicasse della poesia con amarezza e non pensasse che il mondo ne avrebbe fatto a meno volentieri e senza suo danno? Certo quella sua teorica è la negazione della poesia come espressione di vita. Par di essere veramente con essa davanti a taluno di quei cenotafi secenteschi di dottori famosi in cui c'è, tutt'intorno, una confusione di angeli volanti e, a certo punto, la morte spettrale, e, più su, la fama e, più su ancora, la tromba, e, in alto, per esempio, un bel gallo atticciato. E il morto? Oh! c'è anche il morto magari. Ma che c'entra? Quel monumento è fatto per far restare a bocca aperta il buon pubblico, il quale, così, ammira senza rivolgere domande indiscrete, e per suscitare nelle persone colte, e nei vecchi colleghi del morto, un ironico risolino all'indirizzo di lui che, fra tanta gloria, rischia di rimetterci perfino il nome (2).

E l'influenza del Pontanus? Grande: perchè, se è vero che tutto questo vano teorizzare secentesco si presta allo scherzo, bisogna pur considerare che il Pontanus era egli stesso un effetto della generale inquietudine dei tempi travagliati dal terrore del male, e che il suggello della sua autorità e della sua onestà posto su quella meditata soluzione del problema della poesia doveva avere un ascendente notevole. Fra le lettere degli umanisti a lui indirizzate, una mi ha sorpreso e quasi commosso e la voglio regalare al lettore.

(1) p. 227.

(2) Tra altri scritti di gesuiti riferibili, di questi anni, alla poesia (vedi il catalogo del Ribadeneyra) è da ricordare, per il nome famoso dell'autore, la « *Tractatio Antonii Possevini* » (Lugdunii 1595). La quale, in tutto conforme ai sentimenti del Pontanus, non è che un'antologia di poeti antichi muniti di altrettante « cautiones » sul modo di leggerli secondo i canoni qui esposti: come cose, cioè, « nota omnibus et credibilia nemini ».

Marco Antonio Mureto è ormai vecchio e assai prossimo alla tomba: e soffre, la notte, d'insonnia. Dopo una di quelle tristissime notti, all'alba, il Mureto prende la penna e scrive al Pontanus. Quelli che gli danno noia sono i suoi scritti passati: egli non riesce a trovare conforto alcuno nel riprenderli in mano e preferisce non leggere nulla. « Obsequamur igitur studio vestro - egli dice - ne dum arrogantiae crimen effugere conor, hoc ipso in id incidam, si iudicium meum iudicio vestro anteponeere voluero. *Quid iam? Quid scribam aliud?* Etiam ut et tu et quos istic habere diceris tui erga me amoris socios, hunc miserum senem precibus vestris Deo commendetis atque ab eo petatis ut qui tot annis in vitiorum sordibus vixi, *beneficio ipsius hac saltem extrema aetate aliquid efficere et edolare possim quod et ad gloriam ipsius et posterorum utilitatem pertineat. Vale. Pontane mi, vale et me ama. Roma 1584* » (1).

Niente di eccezionale contiene questa lettera la quale poi, per essere del 1584, non si riferisce di preciso alla Poetica. Eppure essa ci interessa assai, se pensiamo chi era il Mureto. Quel geniale umanista francese era stato uno degli spiriti più spigliati dell'età sua; aveva amato senza titubanze i poeti e i grandi scrittori antichi; s'era fin provato a leggere Platone ma non risulta che si interessasse di Aristotele. Anzi, strana cosa, egli è l'unico, forse, tra i grandi umanisti di questi anni, nei cui agili discorsi non mi sia stato possibile discernere il sigillo delle questioni aristoteliche. l'unico forse che abbia potuto tener cattedra senza porla sotto la diretta tutela del tirannico dittatore. E questa lettera sorprende. Neppur lui, il Mureto, ha dunque potuto sfuggire a quel pensiero che, di qua dal 1550, stava come in attesa e aveva parimente sorpreso il Varchi e il Piccolomini.

Perchè il Pontanus nel 1584 doveva già essere un vigile indirizzatore dell'arte secondo le direttive della stretta ortodossia, non meno che nel 1590. Fa pena e incute rispetto, per l'uno e per l'altro, questa romantica lettera del vecchio umanista che, sull'orlo della tomba, si guarda intorno, sente che nel suo illuso cuore di superstite uomo del rinascimento c'è una solitudine inattesa, si rivolge al Pontanus e lo prega di invocargli da Dio la grazia di potere scri-

(1) MARCI ANTONII MURETI: *Orationes, Epistolae, Hymnique sacri* (Ingolstadt 1592) p. 472.

vere qualche cosa sul gusto di lui. Ma che cosa? Forse un commento alla Poetica?

Da questo punto ci riesce molto più spiccio compendiare, con uno sguardo retrospettivo, gli altri aspetti letterari del secolo, che non mutano ma colorano e riempiono il disegno generale da noi tracciato. La polemica dei Verrati merita un posto d'onore, oltre che per la sua clamorosa palpitante attualità, per quella arguta prosa del Guarini che, all'orecchio dello storico, ha un tono veramente indimenticabile. Ma che altro è la polemica pro e contro Dante se non la sua sorella minore? Solo il pregiudizio retorico che gli uomini di questo periodo fossero diventati matti per le regole e che non si potesse capirli se non mettendo l'occhio a quel minuscolo spiraglio della storia, ha impedito di accostare strettamente, quanto meritavano, queste due polemiche, che, invece, qua e là si toccano anche nei loro rappresentanti. Non è raro che, per esempio, un campione dell'una scenda a spezzare una lancia anche nella lizza dell'altra, e con l'istesso animo, e con l'istesso calore; onde occorre di veder venir a contrasto, per l'Italia accademica, Dante Alighieri e Giambattista Guarini.

Si sa: Ferrara e Padova avevano nelle loro cerchie argomenti moderni come quelli offerti dallo Speroni e dal Guarini. E non c'era bisogno di riesumare il passato per avere materia da sfogarvi il fuoco teorico; ma dove imperava una tradizione di troppo gloriosa poesia volgare per essere soppiantata dalle opere d'attualità, era naturale che quella si rifacesse innanzi per venir sottoposta al novissimo vaglio.

La polemica di Dante, certo anche perchè non ebbe dalla sua un poeta che vi portasse un po' d'ironia, di giovinezza, di poesia, si mantenne sur un terreno d'aridità precettistica, cioè aristotelica, e dovette la sua fama a quella della vittima illustre. Si distinse inoltre per un certo carattere di garbatezza nuova negli annali delle polemiche umanistiche che un pessimista potrebbe giudicare effetto di ipocrisia, ma che è più logico attribuire alla soggezione ispirata, in fautori ed avversari, dalla grande ombra dantesca. Qui pure le quisquiglie aristoteliche ci furono, e come! (se la Commedia sia tale, o tragedia o poema, se il protagonista sia uno o sien molti, se ci si trovi il rispetto delle unità, se all'autore fosse lecito introdursi nello svolgimento dell'azione come fece ecc. ecc.); ma esse, che pur dila-

garono in grossi volumi, si possono paragonare alle chiazze progredienti via via per un corpo malato quando il primo focolaio del morbo non trova sfogo e si suddivide invece e sfigura a quel modo. Il primo focolaio fu quell'unico problema del bene e del male applicato alla poesia: si può anzi dire che, se l'insuccesso dell'estrema destra contro il Guarini fu il più clamoroso, il « caso Dante » (o miseria di parole!) rappresentò, in effetto, il vero fallimento ideale di quella.

Abbiamo veduto che i più complessi e completi tra gli iniziatori del movimento moralista (pioniere massimo il Varchi) sentirono la necessità di integrare quel concetto dell'arte con una conforme filosofia e si rivolsero pieni di fede alla vecchia scolastica e a Dante. Ma quelli, il Varchi compreso, erano degli astratti sognatori. A dimostrarlo vennero i minori seguaci, i pratici, i quali, meno sensibili a quella grande poesia, invece di elevarsi fino a Dante, abbassarono Dante fino a se stessi, lo fecero passare per il vaglio delle loro schematiche questioni e trovarono che costui mancava ai fini morali, anzi, con la sua spregiudicata rappresentazione delle azioni umane, poteva raggiungerne di nocevoli press' a poco quanto lo Speroni.

Il primo a portare agli onori della celebrità la polemica dantesca, decidendosi a ribattere in un « organum » ponderoso le ragioni degli oppositori, che da tempo disputavano avendo dalla loro qualche uomo di fama come il Giustinopolitano, fu proprio un discepolo del Varchi, cioè quel Jacopo Mazzoni che già ricordammo a lato del De Nores, rigidissimo campione dell'estrema destra e dell'Inquisizione. Costui avrebbe potuto trovare contro Dante argomenti vigorosissimi e in tutto conformi alla sua natura. Invece, da buon seguace del Varchi, col quale aveva in comune, oltre il resto, una certa tendenza alla farragine e alcuni residui di reminiscenze platoniche, azzurreggianti tra gli schemi aristotelici, lo difese e cercò di adattare la Commedia agli argomenti del Maestro. Così diede alla luce, nel 1573, la prima edizione della sua « difesa di Dante ». Ci dispiace di non poterne dare un'idea senza ripetere gli argomenti del Varchi. Teoricamente — dice il Mazzoni — il Robertelli e il Castelvetro (del quale ultimo egli evita di ripetere il nome per orrore dell'eresia onde quello era infamato) avrebbero ragione perchè la poesia, abbandonata a se stessa, mira al diletto. L'utile, essenza della filosofia, è solo un accidente di essa e, a dimenticare quell'accidente, c'è da ripetere contro le Muse l'invettiva del filosofo: « Quis — in-

quit - has scenicas meretriculas ad hunc aegrum permisit accedere, quae dolores eius non modo nullis foverent remediis, verum dulcibus insuper alerent venenis? » (1). « La Poetica ha per fine il dilettevole in quanto è trattenimento e giuoco, ha per fine l'utile in quanto viene qualificata dalla facultà civile »; è meno della filosofia, quanto all'essenza, è più nobile quanto al fine. Questo e gli altri postulati varchiani sono le basi della difesa. Ma il Mazzoni riconosce che il caso di Dante non è chiarissimo. « Devesi dunque sapere che l'utile della Poetica si può considerare sotto due modi differenti; cioè per quello che appartiene all'imitazione delle azioni umane, o per quello che rimira le passioni eccitate nei petti nostri dai poeti. Quanto al primo caso nasce un grandissimo dubbio ed è, se il poeta sia tenuto, per la sopradetta qualificazione della poesia che viene dalla facultà civile, a imitare sempre virtuose azioni: oppure se possa qualche volta condescendere alla imitazione dei vizi » (2). Il nocciolo della questione dantesca è tutto in queste parole, perchè, se ci fu poeta che mai fece d'ogni erba fascio, irridendo, due secoli prima, il cauto ammonimento del Pontanus: « cave de probis actionibus dumtaxat accipias! » quello fu Dante: e buon per lui che fu scolastico e si rivelò immortale, se no chi sa in che bolgia l'avrebbe confinato il Mazzoni! Ora, se si vuol salvare alla buona letteratura Dante, bisogna cercare per lui un'interpretazione più sottile dei postulati varchiani, vedere, tra l'altro, se quella famosa catarsi non offra qualche appiglio teorico in favore di lui.

Questa, fra le tante sofisticherie del Mazzoni, voglio ricordare.

Egli si prova a mettere Platone in servizio di Aristotele, e, posto da banda il solito Proclo, che, di catarsi, come il maestro, non voleva saperne, si rivolge a Jamblico Platonico che gli pare aver detto cosa conveniente al caso suo riducendo la catarsi a strumento della « facultà civile ». « E perchè - dice egli - in questo ancora è la poetica qualificata dalla facultà civile, però ha, nel movimento ancora degli affetti, per fine l'utile, non potendo di ragione destare *se non quelle passioni che convengono e fino a un termine legittimo*. La qual cosa fu riconosciuta per Aristotele nella definizione della tragedia in queste parole: « Per la misericordia e lo spavento purgando

(1) « *Difesa della Commedia distinta in sette libri di JACOPO MAZZONI* » (Cesena 1587) p. 343. La citazione è tolta dal « *De consolatione philosophiae* » di BOEZIO (lib. I°, pr. I°). (2) Id. p. 254.

le passioni così fatte ». Ora come fosse questa purgazione degli affetti non solo nella tragedia ma ancora nella commedia l'ha chiaramente dimostrato Jambico Platonico in quelle parole che si leggono nel primo dei misteri degli egizi presso l'interprete latino: « Humanarum affectionum vires nobis innatae perturbationum et affectuum, si comprimantur omnino, insurgunt acrius et vehementius, instar flammae compressae risusque cohibiti: sed si erumpant in lucem, breviores fiunt et usque ad modum mensuramque productae, modeste laetantur et explentur.... Idcirco, in spectaculis comoediarum et traegodiarum spectantes aliorum affectus nostros constituimus.... » (1).

La definizione, del resto, è vecchia nella sostanza anche se peregrina nella forma: ma non vale per Dante! Chi più di lui e più sovente di lui ha mai varcato quel termine legittimo? Ridurre Dante a poeta secondo i principi dell'estrema destra era un dar battaglia vinta ai suoi oppositori.

Difatti è più spiccio veder subito gli argomenti di questi, i quali, per contrastare il Mazzoni, non sentirono punto il bisogno di adoperare altre armi che quelle già provate contro il De Nores in difesa del Pastor Fido. E come, intorno a quello, s'era riunita numerosa schiera di satelliti, un'altra molto simile, sebbene più educata e più ragionevole, perchè almeno questa volta la bandiera era bella e buona, si riunì intorno al Mazzoni. C'erano il Borghini, il padovano Carriero, anima in pena che disse e disdisse, e, più elegante di tutti, quell'Hieronimo Zoppio bolognese (2) che si scontrò primo col Bulgarini, massimo avversario dell'Alighieri e che, turbato da quel fervore di contrasti, come se Dante avesse scritto nelle sue cantiche « alcuna cosa simile a quelle dell'Alcorano del perfido Maometto » scrisse un trattatello di poetica (3) ispirandosi a Dante e sostenendo le solite ragioni con più buon senso degli altri.

Eppure, con Belisario Bulgarini, che è il più notevole e simpatico tra gli avversari del Mazzoni e sostiene, in questa polemica, la parte avuta dal Guarini nell'altra, sebbene non ne abbia

(1) p. 258.

(2) « *Ragionamento del sig. Hieronimo Zoppio in difesa di Dante e del Petrarca* » (Bologna 1583).

(3) « *La poetica sopra Dante di M. Hieronimo Zoppio* » (Bologna 1589).

il fine umorismo, sentiamo che ci è perfino meno difficile andare d'accordo. Vedete analogia: anche a lui pare si facesse balenare la minaccia dell'Inquisizione: anch'egli accettò con piacere quel giudizio teologico dal quale si aspettava la stessa assoluzione che ebbe il Guarini. Così parla in uno dei tanto pamphlets della polemica un difensore di Dante, concittadino del Summo e molto simile a lui negli atti, il Carriero, il quale, dopo aver fatta una capatina nello spirabil aere dell'arte per l'arte, si era messo sotto la tutela dei rigoristi padovani. «...Non essendo io - egli dice - grazie a Bontà Divina, punto meno zelante della salute dell'anima mia (la qual domando a Dio continuamente con tutte le viscere del cuore) di quello che sia egli e non men anco di lui intendendo di voler tuttavia sottoporre ogni mio atto a' santissimi decreti della Cattolica, Ortodossa, Romana Chiesa. *Onde se per disgrazia e ignoranzia mia si ritrovasse in questo o in altro dei miei libri alcuna cosa a quella ripugnante, io già la ritratto e la rifiuto e m' offerisco prontissimo sempre a disdirla secondo che mi sarà comandato dai superiori*» (1). Aveva ben ragione il Bulgarini! Costoro difendevano Dante perchè gli attribuivano a occhi chiusi le qualità richieste dai loro inattuabili preconetti e non lo leggevano. Ma se qualcuno si fosse levato davvero a scrivere allora una « Divina Commedia », apriti cielo! Onde i buoni argomenti del Bulgarini. Voi dunque - diceva - ammettete, per salvar Dante, che l'arte possa guardare la realtà e rappresentarla a fine di bene: su dunque: prendiamo le orribili catarsi dell'inferno dantesco. Chi più di quei dannati dovrebbe ispirare avversione al peccato che li trasse laggiù? Eppure così fatto è l'animo umano che ciò non avviene; quei peccatori hanno un fascino; Francesca (2) è così contagiosa che fa dimenticare l'orrore della sua condanna: essa somiglia a Didone e voi, che conoscete i pericolosi effetti dell'episodio virgiliano, potete in buona fede negarli a quello dantesco? C'è la catarsi cristiana della punizione? Non basta. E poi, se quella punizione è giusta, come farà a ispirarvi il poetico effetto della misericordia? Lo Zoppio stesso non seppe rispondere a questa ragione (3): e non era più tempo da

(1) « *Difesa di B. BULGARINI in risposta all' Apologia e Palinodia di Alessandro Carriero* » (1598) p. 3.

(2) Id. p. 48-49.

(3) ZOPPIO: *Discorso in difesa già cit.* p. 21.

ciò; se mai, la risposta migliore fu quella che diede, in principio della polemica, lo Speroni con uno scritto su Dante che rimase inedito fino a mezzo secolo fa (1), sebbene esso mi sembri la sua cosa migliore. Vedete conferma di quanto fu detto a proposito del Varchi e del Maggi: che la vera rinascita di Dante, come maestro di vita, è dovuta proprio a quelle angustie aristoteliche. Lo Speroni, a forza di pensarci su, su quel vecchio affare della catarsi, aveva convenuto con i maestri dell'Università cittadina in un'idea molto semplice e però molto notevole per quei tempi: che, insomma, la « Commedia » è la storia di un peccatore risorgente verso il bene e che un'opera sinceramente concepita così deve pur essere morale (2). Ma fu idea appena intravvista e senza effetti vitali.

Con le vigorose ragioni degli oppositori, invece, si cade in grembo alla grande secentesca rinunzia del Guarini. Meglio escludere l'arte da ogni superiore catarsi e da ogni finalità e farne un dolcissimo gioco. Non creda il Mazzoni che la poetica possa far parte della morale filosofia: essa è un'arte e « da Aristotele e da Orazio e da tutti quelli che ne hanno parlato è chiamata arte » (3). Non c'è alcun rapporto fra essa e la morale e « non potrà in alcun modo essere posta sotto il manto della filosofia pratica o vogliam dire operativa come converrebbe di necessità se la fusse parte della morale » (4). Nè si farnetichi di salutari effetti del terrore e della misericordia, i quali, se fossero possibili, sarebbero tanto più da detestare perchè farebbero paura alle donne gravide (5) e bisognerebbe pensare a tutelar queste da una così fatta poesia. Non si dimentichi invece che Dante, per ottenere di questi belli effetti, si permise certe licenze con la religione come quella di mettere all'inferno, di arbitrio suo, i giganti e l'altra di descrivere l'oltre tomba, « come se fosse possibile una cosa, la quale non può essere bene immaginata nè capita dall'intelletto umano, si possa poi con lingua mortale descrivere verosimilmente: e chi saprà che cosa sia il probabile ed il verisimile mi do a intendere sarà di questa mede-

(1) SPERONI: *Apologia di Dante scritta intorno al 1575* (Padova 1865).

(2) V. specialmente p. 53.

(3) « *Considerazioni di B. BULGARINI in difesa di Dante sopra il discorso di J. Mazzoni* » (Siena 1583) p. 14.

(4) Id. p. 15.

(5) « *Replia di B. BULGARINI al Capponi* » (Siena 1585),

sima opinione » (1). Lasciate quindi divertire il poeta! « è se la poesia è stata trovata per dilettere convien che ella sia di cose vaghe e graziose le quali principalmente possano piacere al comun popolo: e tali sono le imitazioni delle azioni e degli accidenti vari notabili e fortunosi che avvengono agli uomini *cantati e rappresentati con bello artificio di parlare* » (2).

Come si vede, gli oppositori di Dante potrebbero scambiare gli argomenti con i difensori del Guarini e questo veramente ci svela l'anima dei tempi. E c'è da sospettare una cosa; che, se il Varchi, o il Mazzoni, avessero accettata la sfida proposta dal Carriero di portar la contesa davanti all'autorità teologica di allora, quelli vi avrebbero avuto uno scorno qual'ebbe nell'altra polemica il Summo. E non credo che l'autorità di Dante sarebbe stata bastevole scudo.

(1) Id. p. 130.

(2) Id. p. 24.





CAPITOLO XIII.

Storia e Poesia

Il problema del Piccolomini e del Manzoni.

SOMMARIO. = **1.** Il problema dei rapporti fra storia e poesia - Sua affinità con i precedenti - La catarsi e gli altri addentellati moralisti attribuiti anche all' epica - Da principio il problema della storia non fu riconosciuto - Esempi: L' Alamanni e il Trissino - Un vano dubbio dello Schlegel a questo proposito dissipato dal Manzoni - Perchè la questione non poteva sorgere spontanea dalle pagine di Aristotele. — **2.** Come essa fu appena intravvista dai Latini e nel medioevo mancò - Esempi: Dante e Petrarca - Ironia del rinascimento: il Berni - Primo diniego che il poeta possa trarre dai fatti storici, come stanno, un significato morale: il Giustinopolitano - Dubbio se si possa trasformarli - Ripiego: scegliere un antico fatto favoloso - Ingenuità della soluzione: parole del Pellegrino - Il rispetto alla storia del Maggi - Conformi idee del Varchi, dello Scaligero, del Minturno, del Viperano. — **3.** Gli edonisti dell' arte: indifferenza del Robertelli - Fatuo amor delle regole dello Speroni - Semplicismo del Gibaldi e dei Cruscani. — **4.** Simile atteggiamento del Castelvetro - Ripete le idee del Gibaldi (tradizione ferrarese) negando che esista differenza fra storia e poesia - Il poeta non deve trattare però lo stesso argomento che lo storico: ma uno consimile - La poesia come gara con la storia è pura question d' *agudeza* - Sua puerile interpretazione dell' universale e del particolare - Ragione della sua fortuna fra i moderni sebbene gli manchi ogni presentimento di idee nostre - Il Castelvetro continuatore dell' incapacità critica del rinascimento. — **5.** Il suo antagonista, il Piccolomini; suo intuito profondo che deduce dall' incoerente moralismo degli utilitaristi dell' arte un pensiero vitale - Sua critica del Castelvetro deformatore del pensiero aristotelico come se la poesia fosse questione di *abilità* - Oggetto della poesia: il vero - Il Piccolomini come

precursore del Vico - Il vero: « conversione di esso col dovuto e col verisimile » - Conseguente necessità di mischiarvi il falso e di rispettare ad un tempo la storia - Importanza del pensiero del Piccolomini. — 6. Le stesse idee poste dal Manzoni a base del suo « discorso sul romanzo storico ».

Il problema dei rapporti fra storia e poesia ha un addentellato così stretto con i precedenti che se, a certo punto, esso non si allargasse e splendesse in un pensiero su cui meditò sterilmente il Tasso, ma da cui fiori sublime l'ispirazione al Cervantes, se ne potrebbe trattare compendiosamente con gli altri senza mutare registro.

Difatti i nostri commentatori erano così oppressi dal problema morale che una vera e propria distinzione fra tragedia ed epopea riusciva al loro gusto convenzionale e difficile. Ond' essi trovarono savio di far cadere l'una e l'altra sotto quella stessa luce della catarsi molto compendiosamente interpretata a dispetto di Aristotele e con falsificazione consapevole delle sue parole e del suo pensiero. Quale più sicura riprova che il rigoroso rispetto alle regole e alle leggi dello Stagirita non è mai esistito, ma è esistito, invece, il rigoroso rispetto alle questioni ideali quali le impostò la controriforma? S' arrivò a questo punto: che mentre Aristotele dice chiaro: la tragedia si compone di sei parti; *fabula, mores ecc.* ha la catarsi ecc.: l'epica invece non ha alcun obbligo su questo punto; i nostri umanisti, dopo aver compulsata la Poetica per qualche decennio, arrivarono a scoprirvi tutti, chi più chi meno, quest' altro pensiero: tanto la tragedia quanto l'epopea devono sottostare al fine morale rappresentato dalla catarsi. L'uno val l'altro; ricorderò a questo proposito il Vettori, tanto per dare finalmente voce anche a lui « *eruditorum coripheo cui debetur quidquid fructus hac aetate ex horum librorum lectione percipitur* » (1): al quale, tuttavia, non ci riesce di assegnare un posto a parte, tra il Maggi e il Varchi, tanto egli si tiene aderente a costoro riservandosi di brillare solo in filologia. Torna opportuna qui la sua ingenua tendenza alla conciliazione che lo tiene più vicino all'opinione generale.

L'epopea — egli dice — opera con diffusa narrazione quella catarsi dello spirito che la tragedia per ragioni di brevità e di tecnica è costretta a operare con terrore e misericordia. « *In extremo autem ponit Aristoteles tragoediam non utentem expositione, quae propria est epo-*

(1) MURETO: op. cit. (lettera Febbraio 1585) p. 470.

peae, sed misericordia et metu, ope horum animi motuum, efficere huiusmodi perturbationum purgationem et levamentum in nobis . . . *idemque effici ab utraque poesi, modo tantum et quasi indumentis variatis* » (1). L'idea era così generale che il Riccoboni, il quale si credeva rivoluzionario, sulla fine del secolo si trovava a ripetere: che la tragedia induce la purgazione del terrore e della misericordia tal quale come l'epica (2).

Per la stessa ragione, cioè perchè riconosceva come gli altri la presenza del problema morale e furiosamente voleva disconoscerne l'importanza, si trovò a ripetere le stesse cose l'altro più autentico rivoluzionario (nelle intenzioni): il Castelvetro. « Laonde - chiosava egli - chiunque abbia conoscenza della tragedia buona o rea l'avrà ancora dell'epopea, perciocchè nella tragedia sono le cose che ha l'epopea » (3). Del resto la prima confusione risaliva al Giraldi.

Ma si capisce: la questione della rappresentazione delle azioni umane, quale fu impostata allora, non muta per mutare di forma poetica - tragica o epica che questa sia - e tutti i corollari della catarsi si presentano sotto la medesima luce. E se qualcuno, per scrupolo di rispetto alla lettera aristotelica, metteva innanzi l'ipotesi che il filosofo antico avesse riconosciuto questa impressione di terrore e di misericordia piuttosto nella tragedia che nell'epopea, perchè quella rappresenta i fatti al tempo presente, cioè in atto, e questa al tempo passato, cioè in ricordo, la sostanza della questione non mutava perciò. Si devono rappresentare i buoni o gli iniqui? la psicologia (cioè i mores) deve essere idealizzata così da fare dell'eroe un exemplar o deve essere affatto tralasciata?

Da principio, infatti, la questione intorno al modo e ai vantaggi del poema epico non uscì dall'orbita di quelle che sono comuni alla tragedia. Se ben ricordate, non era di diversa natura l'inquieta simpatia di Bernardo Tasso e di Luigi Alamanni per il poema eroico: arena di personaggi « illustri anzi illustrissimi », così suscettibili di diventare exemplaria morali a dispetto dei loro colleghi del poema cavalleresco, che erano bensì illustri pur essi, ma di fama quasi

(1) PETRI VICTORII: *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte Poetarum* (Florentiae 1560).

(2) RICCOBONI: op. cit. p. 30.

(3) CASTELVETRO: *Poetica d' Aristotele volgarizzata e sposta* (Basilea 1576) p. 107.

sempre equivoca e beccera non di raro. In principio non si erano accorti neppure che esistesse o si stesse concretando un vital problema di rapporti fra storia e poesia: ricorderete che Torquato Tasso, accennando al suo unico precursore in poesia, l'Alamanni, vedeva in lui un inconsapevole che gli aveva bensì additata la strada, ma senza neppure avvedersi degli intoppi che c' erano. La storia, come fonte di poesia, venne innanzi di suo piede, si può dire, perchè era giunto il suo tempo: e il primo che se la trovò in casa a dispetto di Aristotele, come materiale tradizionale da sostituire a quello delle leggende antiche, fu il Trissino. Il quale le aprì il passo senza capire l'importanza di quel che faceva e per pura ragione di comodità. Il Manzoni in quel suo « discorso sul romanzo storico » che, a mio avviso, è l'occhiata più profonda e tuttora conclusiva lanciata da un moderno sullo spirito dei tempi che stiamo studiando, ha appagato, con quel suo ironico buon senso che si vergogna di dover parere acume, talora, una meravigliata curiosità d' un famoso romantico tedesco: lo Schlegel. (Bisognerà poi che più oltre cerchiamo di vedere un po' chiaro in quell'interessantissima questione: quanto e fino a che punto il Manzoni conoscesse del romanticismo tedesco). Dice lo Schlegel: « è notabilissimo come il Trissino, che si piccò di osservare le forme antiche fino a introdurre il coro nel suo componimento, si sia ardito di trasportare la tragedia dal dominio della mitologia in quello della storia » (1).

Osservazione alla quale il Manzoni venne a dare una implicita risposta con un'altra che assai profonda certo non è ma che, per essere, allora, a tanti sfuggita, non riesce a vestirsi di così domestici panni che non c'ispiri un po' di soggezione. « E non so – dice il Manzoni – se alcuno o de' poeti o de' critici che nella Poetica di Aristotele credevano doversi trovare se non tutte almeno le più importanti norme dell'arte, abbia notato il silenzio assoluto del maestro su questo punto sì importante per loro; [il modo di atteggiare il meraviglioso nel poema epico ispirato dalla storia]; silenzio che ad essi doveva parere strano e che parrà naturalissimo a chi pensi che quando Aristotele scriveva, la questione non era ancor nata e forse non si poteva prevedere. Aristotele parla dell'epopea omerica, dell'epopea praticata e conosciuta al suo tempo, di quella che prendeva i soggetti dai secoli eroici, soggetti nei quali il meraviglioso era in-

(1) G. SCHLEGEL: *Corso di Letteratura drammatica*, Lezione IX.

nato. Era quindi per Aristotele una cosa sottintesa. Fu dall'aver l'epopea presi per soggetti avvenimenti di tempi storici che ebbe origine questa questione la quale non pare aver fine » (1). Quindi il Trissino fece come quei che va di notte; infilò una strada nuova credendo che fosse la vecchia e solita. Aristotelico dei primi tempi, cioè stretto alla lettera della Πολιτικῆ, come codice di regole puramente formali, egli non sospettò alcuna differenza sostanziale fra storia e leggenda (avrebbe potuto sospettarla, ma allora sarebbe stato, forse, un grand' uomo) e fece dello scegliere o l'una o l'altra una pura questione di comodità. E poichè a lui, (uomo erudito e cuore arido la sua parte) la storia poteva riuscire più gradita ed era certo più comoda che le antiche leggende, si valse d' essa ingenuamente e, con la « Sofonisba » e « l'Italia Liberata », colmò d' un colpo due dei principali vuoti classici deplorati nella letteratura italiana: « tant' era lesto » come disse appunto il Manzoni (2). Pare che egli non sospettasse nemmeno alla lontana l'elemento religioso insito nel mito tragico; nè le angustie in cui si sarebbero trovati i prossimi posteri rimettendosi a bazzicar con la storia in poesia. Ma egli, il Trissino, aveva ben diritto di sentirsi in regola con Aristotele, il quale parla bensì di differenze fra storico e poeta, ma di *storia trattata dal poeta* non parla: e dice: « È manifesto che non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali veramente furono ma quali avrebbero potuto essere, quali sono possibili secondo la verosimiglianza e la necessità: chè il poeta e lo storico non differiscono fra loro perchè l'uno scrive in prosa e l'altro in versi, imperocchè si potrebbe stendere in versi l'opera di Erodoto e non sarà meno storia in versi che senza versi, ma ben differiscono in ciò: che l'uno narra le cose realmente accadute e l'altro quali potrebbero accadere. Quindi la poesia è qualche cosa di più filosofico e più elevato della storia, imperocchè la poesia si tiene piuttosto all'universale e la storia discende ai particolari. L'universale è cosifatto: a un tale di tal indole accade di dire o fare tali cose secondo le leggi della verosimiglianza e della necessità, al che mira la poesia distinguendo le persone con un nome: il particolare invece è quanto ha fatto e ha sofferto Alcibiade » (3). Se Aristotele non avesse tenuto per inteso che lo storico e il poeta

(1) ALESSANDRO MANZONI; « *Prose Minori* », *Discorso sul Romanzo storico* p. 215 (Sansoni 1897).

(2) Id. p. 205.

(3) ARISTOTELE: ed. cit. p. 17-18.

attingono, a ogni modo, a fonti diverse, qualche osservazione sul modo di comportarsi nel caso che l'uno fosse fonte all'altro l'avrebbe pur fatta. Ma egli teorizzava avendo l'occhio ai poeti del suo tempo che non gli potevano dare di questi pensieri. Anzi, a certo punto, come in una parentesi, egli fa un accenno esplicito a questa ipotesi, ispiratagli, secondo è probabile, dai « Persiani » di Eschilo, opera singolarissima di celebrazione nazionale e quindi extra legem. Tant'è vero che neppure lì parla di argomenti tolti dalla storia ma di cose « realmente accadute ». « Che se d'altro canto - egli dice - gli toccasse di poetare sopra cose realmente accadute, non cesserà egli per questo di essere poeta, perchè niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute sieno tali da recar seco la verosimiglianza e la possibilità del loro avvenimento ed in quanto così le imita egli ne sarà il poeta » (1).

Ma è, come si vede, una ipotesi estranea agli elementi ai quali si ispira la sua teoria.

Eppure a questo bisognava arrivarci nel secondo periodo dell'umanità che si viene lontanando sempre più dall'età dei miti e che, negli anni di cui parliamo, acquista una sempre più acuta coscienza storica. E proprio su questo punto, che cosa sia la storia e come essa si presenti al vaglio della poesia - della grande poesia -, fiorisce un'idea nuova e possente destinata alla letteratura ma controllata sullo studiato mistero dell'uomo e del mondo: un'idea che scinde in due campi irconciliabili il pensiero nostro e quello germanico che allora fermentava e si preparava minaccioso. Ma questa idea non ha che vedere con Aristotele ed ha, con la sua Poetica, un molto convenzionale addentellato. E tuttavia fu essa che, fra le tante e spesso vane e facili regole aristoteliche, insinuò il bisogno di trovarne una così astrusa e difficile che su quella, e non per il calunniato aristotelesimo letterario, Torquato Tasso impazzì.

Prima di quel tempo una tal questione non aveva potuto sorgere che fra i Latini i quali, con Lucano e con Silio Italico, avevano creato una povera specie di poema storico che poi era una storia gravata di mitologia. Ma una teoria in proposito non l'avevano lasciata: restavano solo qualche frase di Cicerone, e il sintetico giudizio di Petronio Arbitro il quale, non trovando molta diversità

(1) Id. p. 19.

di materia fra lo storico e il poeta, consigliava quest'ultimo a non spellar le mani sui ferri dell'altrui mestiere. « Res gestas versibus comprehendere longe melius historici faciunt » (1). Il nostro medio-evo poi, aprendo alla poesia tutte le strade, aveva sottomessa a quella la storia come la scienza.

Ripensate alla sintesi dantesca o, se vi par meglio, al Petrarca per cui l'« Africa » non era che un episodio verseggiato d'un suo grande libro storico che doveva cominciare da Romolo e giungere a Tite. Omero così predice in sogno a Ennio il futuro poeta storico:

Hic quoque magnorum laudes studiosus avorum
digeret extrema relegens ab origine sortes
romulidas, vestrumque genus, *sermone soluto*
historicus. titulosque viris et nomina reddet (2).

Ma, poco prima, il Petrarca si esprime in modo anche più chiaro:

Quidquid labor historiarum est,
quidquid virtutum cultus documentaque vitae,
naturae studium quidquid, licuisse poetis
crede (3).

Il rinascimento, infatuato del romanzesco e assente dalla vita, s'era dimenticato della storia: dei diritti di essa rimane appena non so quale ironica reminiscenza nei versi del Pulci anarchico maneggiatore di ogni più rispettata tradizione romanzesca.

E so che andar dritto mi bisogna
ch' io non ci mescolassi una bugia
che questa non è istoria da menzogna
chè, com' io esco un poco dalla via,
chi gracchia, chi riprende e chi rampogna (4).

Ma ora la questione, risuscitata dal Trissino e dai primi tentativi di poema epico, trovava d'intorno a sè ben altra risonanza. Rappresentare secondo « l'universale » voleva dire dare ai fatti e ai personaggi un contenuto ideale rispondente a una complessa veduta

(1) PETRONIO ARBITRO: *Satyricon* cap. 118.

(2) PETRARCA: « *Africa* » Padova 1874. Vol. II. libro IX, v. 257-260, p. 394.

Cfr. GIUSEPPE, KIRNER: *Sulle opere storiche di Fr. Petrarca* « *Annali della R. S. Normale di Pisa* vol. XIII ».

(3) *Africa* l. 9^a, v. 97-101, ed. cit. p. 387.

(4) MORGANTE MAGGIORE c. XXV, ott. 116.

morale dell'universo da cui la poesia non aveva diritto di allontanarsi. Fermandosi al mito, però, la cosa poteva riuscire abbastanza facile, perchè il mito presenta già un materiale universalizzato. Difatti il Robertelli, che aveva l'occhio agli antichi, se n'era uscito con una interpretazione da buon umanista, vaga ma coerente: il poeta deve descrivere Ulisse non quale fu ma « ab omni parte absolutus, qualis describi solet a philosophis ». Ma, con quei personaggi antichi e con la storia leggendaria, la cosa è facile e senza pericoli. Se invece si toglieva l'argomento dalla storia, quella facile soluzione diveniva ardua all'estremo. Perchè, posto che la storia non presenti il personaggio già così universalizzato (e i più savi videro subito l'assurdo di questa ipotesi) come si dovrà comportare il poeta? Dovrà manomettere la storia? Ecco il punto in cui videro così a fondo il Piccolomini e il Manzoni.

Fra i primi a negare al poeta un tale diritto di manomissione fu, ch'io sappia, il Muzio, il quale, scrivendo sotto la impressione del disastro trissiniano (tra il 1548 e il 1551)⁽¹⁾ vaticinava, perciò, la fine del poema epico assunto dalla storia e propugnava una soluzione più buona in teoria che possibile in pratica. Egli ragionava così: nella commedia lo scrittore può inventare il suo argomento senza scrupoli, perchè, trattandosi di casi umani possibili ogni momento, egli potrà con facilità scoprirvi il lato giusto e sano e l'insegnamento di « ciò che fare e che non far si debbia ». Con la tragedia, invece, la cosa è molto più difficile, perchè essa ci prende la mano. In quelle grandi catastrofi, in cui il caso ci appare aver tanta parte, non sempre è facile scoprire un significato ideale. Poichè in essa:

si scopron di fortuna
gli *esempi* miserevoli ed orrendi,

(si ponga mente alla parola *esempi*)

convien fortuna averne la sua parte;

con pericolo che, se il poeta si affida alla fantasia, questa faccia la parte del leone. Quindi il poeta comico inventi pure, ma il tragico no: lavori intorno a cose storiche. D'altra parte, però, i fortunosi

⁽¹⁾ MUZIO GIUSTINOPLOITANO: « *Rime diverse* » *Arte poetica* (1551).

eventi della storia mostrano sempre che fare e che non far si debbia? Non tutti! Non sempre! Questa pare al Muzio la ragione:

che la tragedia suole
fare agli usati titoli ritorno
e rimanersi fra poche famiglie [*frase aristotelica*].
Non usa di montar gli alti coturni
la nostra etade; e però appena tocchi
li hanno i nostri poeti (1).

Ora, se questo avviene per la tragedia, perchè non dovrà avvenire qualche cosa di simile per il poema epico? La fedeltà assoluta alla storia è impossibile, come dimostra l'esempio del povero Trissino

(quel che in versi condusse armate in campo
e quinci e quindi le romane squadre
istorico fra i versi si rimase)

nè è lecito, d'altra parte, mutare la storia. Si crei quindi, per il poema epico, un non so quale ambiente storico leggendario simile a quello in cui si mosse prima la tragedia, valendosi di fatti remoti e mal determinati, e li si rimpolpi con la fantasia secondo l'universale.

Egli spiega:

Lascia il vero all'istoria e, ne' tuoi versi,
sotto i nomi privati all'universo
mostra che fare e che non far si debbia.

In che modo?

Quinci prender dovrai soggetto antico
onde favoleggiar senza contrasto
possa tua penna e trar di cielo in terra
Giove e Minerva e dare i lor consigli,
chè il poema è divin nè senza i Dii
poetar si conviene . . . (2).

Consigliava, quindi, di trattare questi argomenti di storia incerta alla maniera del romanzesco. Nel qual giudizio mi sembrano sfiorati, più che toccati, i diritti della storia per rispetto alla poesia. L'esempio del Trissino lo persuade che storia e poesia non possono andare d'accordo: il buon senso, più che una meditata ragion critica, lo avverte che la storia non può essere liberamente maneggiata come la materia romanzesca. La contraddizione gli appare risolvibile

(1) Id. p. 73.

(2) p. 81.

con quella trovata degli argomenti storico-favolosi cara ai profani che non si sono provati a metterla in pratica. Perchè, a guardar bene, questi argomenti di storia favolosa esistono davvero? E quanti sono, chi non voglia far ritorno al già sarchiato campo delle leggende? Difatti, quando gli accademici della Crusca, fedeli a questo comodo concetto del Muzio, tentarono di valersene contro il Tasso, il più famoso difensore di questo potè rispondere vittoriosamente ai Cruscanti: « Se questi siffatti soggetti di tragedia od epopea *avuti per tradizione o storia incerta*, sono stati per avventura tutti eccellentemente trattati dall'ingegno de' poeti de' secoli addietro, che debbono fare coloro che nell'età nostra hanno spirito di poesia? Starrannosi con le mani alla cintola? » (1). Se il Muzio prevedeva la fine della tragedia perchè limitato era il numero degli Edipi e dei Tiesti, neppure l'epica avrebbe potuto avere lunga vita perchè di guerre di Troia e di fughe d'Enea non ce n'era molte. Sicchè, tra i difensori del rispetto alla storia, il più vicino a metterne in luce le ragioni ideali, resta sempre il giudiziosissimo Maggi il quale, tutto pieno di sentimento religioso, porta in favore della sua tesi un argomento più ingenuo nell'apparenza che nella sostanza. Anch'egli vuole che fine della poesia sia l'espressione dell'universale: onde gli riesce un po' difficile ammettere che il poeta possa allontanarsi dalla storia e inventare come fece Agatone. Sarà pur possibile - dice il Maggi - ma ne risulterà un diletto minore. E perchè? Perchè - risponde il Maggi - il lettore o lo spettatore non potrà ragionare su quello che ode o che vede. Ma come? vien fatto di rispondere: - quando si tratta di un personaggio poetico non ci si può ragionare su egualmente? Al Maggi pare di no. « Si igitur - egli osserva - is qui cuius imitatio sit novit, et ratiocinatur et discit, addiscere autem iucundum est: is utique qui actionem novit, cuius fabula imitatio est, maiori voluptate afficietur, quam is qui eam ignorat quoniam de ea ratiocinari non potest » (2). Secondo il Maggi, dunque, è bene che lo spettatore sia sicuro della storicità del fatto rappresentato e magari lo conosca già prima. Allora ne trarrà veramente diletto. (Si vede subito che non è più difficile sostenere la tesi opposta e s'immagina che fu sostenuta in realtà).

(1) *Replica di Camillo Pellegrino alla risposta degli accademici della Crusca fatta contro il dialogo dell' Epica poesia* (Mantova 1586) p. 46.

(2) *MAGGI: op. cit.* p. 134.

Ma è chiaro che il Maggi, assai alieno dal controllare, nella pratica di poeta, i suoi concetti di teorico, non esce dalla cinta della formula aristotelica, in cui basta interpretare la questione dell'universale e del particolare. Egli interpreta, e bene, che il poeta deve far risaltare dal dato storico la sostanza ideale (l'universale), ma non si rende conto che lavorando, poeta e storico, sul dato medesimo, ci saranno, per quello, delle leggi particolari di cui taluna potrà mettere in pericolo proprio il rispetto alla storia di cui egli si fa paladino. In questa incertezza medesima ci lasciano tutti gli amici e successori ideali di lui: il Varchi, per esempio, che gli camminò bene da presso finchè si trattò di interpretare la lettera aristotelica, ma che, di fronte alla questione sul modo d'atteggiar la storia, mostrò, nelle allusioni fattene, di non vederci molto più chiaro. Ricordate? Parlando dell'Ariosto si dolse che egli non condusse il suo poema a quella perfezione « che forse poteva e certo doveva » (1).

Donde parrebbe che l'Ariosto avrebbe dovuto ridurre là materia romanzesca fino a esprimerne quel significato ideale in cui consiste, secondo il Varchi, la perfezione: ma se avrebbe potuto, poi, sfigurare una materia ormai quasi storica come la tradizione romanzesca, è cosa che pare dubbia perfino al suo tardivo revisore. Anche lo Scaligero, per l'istessa ragione, combatte una poesia costruita col greggio materiale storico che sarebbe una vana *poesis historica*, e, fedele al suo culto della ragione, vuole che il poeta la elabori fino a condurre con essa « mores animorum ad rectam rationem » (2). Non meno furbo degli altri, il Minturno vuole che « l'Istorico narri le cose come sono avvenute, il poeta come conveniva o par verisimile dovessero avvenire » (3). Dove è chiaro che il « come conveniva » si riferisce all'effetto morale: ma è anche sicuro che il Minturno parlava senza pensare al modo di mettere in pratica la teoria, tanto il suo gusto poetico era lontano dai territori del poema epico.

Non fa poi meraviglia che i più intransigenti dell'estrema destra, il De Nores e il Summo per esempio, sieno passati accanto a questa gran questione senza avvedersene e senza restare colpiti neppure dai clamori della polemica tassesca. Nell'ansia di ridur tutto a exemplar o simulacrum virtutis, essi, che a ciò sapevano ridurre

(1) VARCHI: *op. cit.* p. 585.

(2) SCALIGERO: *op. cit.* p. 347.

(3) MINTURNO: *Arte Poetica* già cit. p. 39.

non solo Ulisse ed Enea, ma Nerone e Caligola, se li avessero avuti per protagonisti, è naturale che non avvertissero i diritti della storia e non riconoscessero in quella se non un vivaio di simboli. S. Basilio non aveva attribuito questo metodo a Omero? A esempio di ciò ho già ricordato il Viperano che, per difetto di argomenti migliori, rimetteva in onore l'interpretazione allegorica ⁽¹⁾ di Virgilio riconsigliando al poeta questo freddo strumento al cui contatto avvizziscono i variopinti prati della storia e restano in piedi, brulli come cippi, i concetti morali.

A mettere nei suoi termini veri, in teoria, la question della storia, venne Alessandro Piccolomini.

Ma, come questo lavoro di uomini religiosi intorno ai rapporti fra storia e poesia, mette capo all'affermazione del Piccolomini, così quell'istessa questione, negata o disconosciuta dagli edonisti dell'arte, mette capo alla negazione del Castelvetro. I due uomini rimasero come i sintetizzatori delle due opposte tendenze fra le quali si trovò sospinto il Tasso che chiamò l'uno e l'altro, non per ischerzo, i suoi « nemici ». Che gli edonisti dell'arte, i quali avevano preso così alla leggera tutto il restante lavoro aristotelico, non fossero disposti a prendere troppo sul serio quest'altro impaccio accattato, è naturale.

Vedete il Robertelli che, finchè il poeta lo tirò per mano a spiegare l'universale e il particolare, ci si adattò e riconobbe l'importanza della questione: ma, quando si trattò di andare più oltre, gli parve che non ci fosse più nulla da spiegare e conchiuse: « Dictum est ante poetam vel ex se fingere, vel arripere unam actionem veram » ⁽²⁾. Lo Speroni, formalista puro, che tuttavia s'aggirò con più costanza di ogni altro intorno a questo punto della Poetica, ne aveva fatta una pura questione di fedeltà a Omero, disconoscendo perfino Virgilio che s'era attenuto alle regole meno di quello ⁽³⁾. Ma dello spirito della storia e della poesia aveva capito assai poco, a quel che si legge in lui.

Sotto l'impressione del disastro trissiniano, il ferrarese Giraldi aveva negato con più clamore d'ogni altro che ci fosse un problema della storia: a lui avevano fatto eco a Ferrara ed a Firenze i di-

⁽¹⁾ VIPERANO: *op. cit.* p. 73-4.

⁽²⁾ ROBERTELLI: p. 491.

⁽³⁾ SPERONI: *op. cit.* p. 201, Vol. II.

ensori del poema romanzesco, i quali miravano a sostenere l'identità di questo con l'eroico: e figuratevi se essi potevano ammettere una questione storica la quale, se non altro, li avrebbe costretti ad aprir gli occhi e riconoscere quanto i tempi erano mutati dall'Ariosto in qua. Per loro il poema era sempre un bel gioco della fantasia: accettavano quindi con molta larghezza la proposta storico-legendaria del Muzio che poneva loro tra mano la storia come la leggenda. Onde, più tardi, il molto significativo dialogo fra essi e il Pellegrino difensore del Tasso.

Voi - diceva il Pellegrino - considerate la materia dell'eroico come quella « che la gente prende per canzoni di canta in banca: e romanzatori - dice l'Alunno - essere quelli che sopra le panche cantano per le piazze. Et non solo nel regno di Napoli, ma in altre città d'Italia come in Roma, romanzatori vengon detti ciarladori o ciurmatori che nel pubblico, a suon di lira o di altro strumento, cantano rime o versi . . . ». E i Cruscanti rispondevano: « Appunto cotali devono essere i soggetti delle tragedie e dell'epopea . . . » (1).

Tutta gente, questa, che alla storia dava poca importanza.

Il Castelvetro, ferrarese d'educazione, ribelle per istinto. negatore delle finalità morali dell'arte con animo d'eretico, non fece che cercare di porre il suggello d'una sistematica interpretazione della Poetica alle idee di costoro, verso il 1570.

Negata importanza alla catarsi, alla rappresentazione psicologica, agli effetti del bene e del male, negò pure che ci fosse una questione della storia. Scrivendo nella patria del poema, fece convergere specie su questo punto gli strali della sua rabbiosa sofistica. Ma non fu neppure originale, sovente volle esser tale per forza e cadde in sofisticherie meschine ed inutili.

Straccio le cartelle, in cui le avevo notate, per un riguardo verso il lettore che, già stufo delle cose noiose di questo capitolo, non ne vedrebbe venir avanti volentieri di affatto inutili. Ma come si spiega che il Castelvetro passa fra gli studiosi moderni per uno dei più rispettabili e originali autori del suo tempo? Gli giovò, certo, oltre un particolare studio del Fusco, la moderna antipatia per gli scrittori imparentati con la controriforma contro cui il Castelvetro ha fama di aver difesa la libertà dell'arte. E questo potrebbe essere

(1) PELLEGRINO: *op. cit.* p. 45-6.

vero titolo di onore se la difesa fosse assennata e originale: ma quando, leggendo, si vede che essa supera in grettezza l'opera degli oppositori, come si fa a tenergli conto delle buone intenzioni? Eppure, vedete, perfino il rettilissimo Spingarn, il quale, di solito, non afferma se non ciò che ha veduto e che sa, quando si tratta del Castelvetro gli attribuisce, con una citazion monca, un merito che non ha. « Nei rapporti fra storia e poesia - egli dice - il Castelvetro si allontana non pure da Aristotele ma dalla maggior parte dei critici contemporanei allorchè afferma che l'ordine della narrazion poetica può essere uguale a quello della narrazione storica ». « Nel formare la favola - scrive - non dobbiamo aver niun riguardo a principio a mezzo a fine dell'azione; ma dobbiamo diligentemente considerare se è atta ad operare quello che noi cerchiamo, cioè diletto negli uditori per narrazione di cosa fortunosa possibile ad avvenire e non mai avvenuta » (1).

E pensare che questa presunta ribellione alle idee correnti aveva ormai quasi vent'anni di vita e risaliva, nientemeno, al GiralDI, il quale, in quella sua cosiddetta prefazione al Cromwel, l'aveva messa in giro come rimedio agli sbagli del Trissino: e aveva per presupposto un'assoluta incomprendimento del pensiero aristotelico. Ma che principio mezzo e fine! - aveva gridato costui -. « Se dalla cuna questo eroe diede segno della sua grandezza, dalla cuna si devono cominciare le azioni della sua vita! » (2). Aveva provata poi la sua incapacità di intendere ciò che il maestro avesse voluto dire con quel caotico poema dell'Ercoleide.

Il Castelvetro non fece che ispirarsi a quelle facili idee del mondo ferrarese offuscandole con maligna sofistica e dandosi l'aria di dedurle da una diretta profonda indagine della poetica. Ma la sostanza loro è il vecchio edonismo dell'arte il quale, ora, cerca di giustificarsi in una teoria e non ci riesce.

Differenza fra storico e poeta? Ma nessuna di quelle indicate dall'estrema destra! Non che il poeta rappresenta secondo l'universale e lo storico secondo il particolare, non che quello conserva l'ordine naturale dei fatti e questo ne crea uno artificiale. « La qual cosa - egli ripete - a me non par dire Aristotele ancora che conceda per via di digressioni si possano toccare delle cose del prin-

(1) SPINGARN: *op. cit.* p. 49.

(2) GIRALDI: *op. cit.* p. 25.

cipio e del fine, quando la cosa fosse troppo lunga se si prendesse tutta, non essendosene presa se non una parte. Ora non possiamo credere che sia differenza tra l'ordine del narrare historicamente e l'ordine di narrare poeticamente: perciocchè se la poesia com'è cosa rappresentante riguarda nell'istoria come in una cosa rappresentata, per qual ragione dee essere differente da lei nell'ordine?» (1). Quand'è così, pensiamo noi, la storia raccontata in bei versi potrà essere poesia....

Affatto! - risponde il Castelvetro -: non solo la storia, ma neppure quella che i poeti storici e naturalisti trattano poeticamente può essere poesia. Onde sono esclusi dal novero dei poeti Lucano e Silio Italico come Lucrezio, Empedocle, Esiodo e il Virgilio delle Georgiche (2).

Allora - si osa proporre timidamente - avevano ragione i lodatori di Agatone che osò inventare il suo argomento da capo a fondo...

Niente affatto - ribatte l'implacabile sofista -. «Le favole di tutte le tragedie o epopee sono e deono essere composte di *accidenti che si possono domandare storici* - avvegnachè Aristotele abbia diversa opinione per alcune altre ragioni - perciocchè si sa per istoria o per fama essere avvenuti» (3).

E perchè dunque? ci si azzarda chiedere.

Non può la poesia prendere il suo argomento dalla storia - risponde il Castelvetro - perchè, essendo quella in tutto simile a questa, non si avrebbe modo di distinguere l'una dall'altra e la storia sarebbe poesia. Non può, d'altra parte, inventare, per quest'altra ragione, la quale non significa nulla ma dà modo al Castelvetro di plagiare il Muzio dandosi l'aria di dedurre la sua sapienza da assai maggiore profondità. «Le cose incerte e non più avvenute non bastano per soggetto alla poesia; perciocchè la favola della tragedia e dell'epopea non si può costituire se non di cose avvenute e conosciute, così richiedendo lo stato reale sopra il quale ella è fondata» (4). Scelga quindi il poeta argomento di fama un po' incerta, velata di leggende e ricca di lacune e lo ricostituiscia colmando queste e sistemando quelle.

La soluzione è del Muzio che il Castelvetro si guarda bene dal

(1) CASTELVETRO LUDOVICO: *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta* (Basilica 1576) p. 155-6.

(2) p. 28.

(3) p. 189.

(4) p. 211.

ricordare: ma il Muzio l'aveva propugnata appunto perchè vedeva una fondamentale differenza tra storia e poesia e intravedeva che a quella spetta di esprimere un universale che la storia nelle sue fredde pagine non presenta. Per il Castelvetro no! A lui questa idea piace, non perchè riconosca differenza sostanziale fra quelle due forme del pensiero, ma perchè, così, il poeta avrà modo di *mettersi in gara* con lo storico sullo stesso terreno e di emularne le gesta facendo prova della sua valentia e della sua « agudeza ». La poesia è rassomiglianza dell' historia e segue le sue vestigia tutte *essendo da lei differente oltre al verso solamente nella materia, che la sua è possibile a avvenire ma non avvenuta e quella dell' historia è già avvenuta* » (1). « Laonde è da conchiudere che la favola della tragedia e della commedia dee contenere una azione di una persona ecc. *non per necessità ma per dimostrazione dell' eccellenza del poeta* » (2). Vedete dove si va a cacciar l' eccellenza! Di questo passo in che cosa consiste quell' altra verità a cui, secondo Aristotele, dee aver l' occhio il poeta [questo narra le cose come dovrebbero essere, secondo il verisimile e il necessario, lo storico come sono, secondo il particolare]? Semplicissimo. Lo storico l' ha già tra mano la verità e non dee rompersi il capo a cercarla per induzione, il poeta colma con questa le lacune del suo argomento arzigogolando secondo è verisimile sieno andate le cose. « L' Historia in iscrivere le cose avvenute non ha bisogno di riguardare nè a verisimilitudine, nè a necessità; ma riguarda solamente alla verità. La poesia in iscrivere le cose possibili a avvenire riguarda, per istabilire la possibilità, alla verosimilitudine e alla necessità *poi che non può riguardare alla verità* » (3).

Son tutte di questo genere le novità del Castelvetro, plagiatario in veste di ribelle. Come poi sia stato possibile vedere in questo bel modo di ragionare un precorrimento della moderna teoria della poesia come intuizione del particolare, è cosa che stupisce ma che si spiega. Il problema della critica letteraria non nasce come problema a sè - e come poteva essere così? - ma per impulso di complesse inquietudini ideali e religiose frammisto e subordinato a quelle. A volerne fare la storia prescindendo da esse son guai. D' altra parte chi, accettata la teoria dell' arte come intuizione del particolare, abbia dell' intuizione un' idea profondamente immanentista, prova per

(1) p. 178.

(2) p. 187.

(3) Id.

queste originarie inframettanze religiose notevole repulsione, si ostina a ricercare i suoi precursori al di fuori di esse e, quando incontra qualcuno che le abbia negate, magari per leggerezza, è subito disposto a trovarlo simpatico e a regalargli, se capita, un po' del proprio pensiero. Come avviene, insomma, se, in terra straniera ed ostile, ci si faccia incontro un concittadino che, in patria, putacaso, ci sarebbe parso ottuso: ma, lì per lì, ci si intorbida la memoria delle sue pecche e lo troviamo d'improvviso acuto come un confidente. In realtà il Castelvetro, nella sua apparente vicinanza al rinascimento, rappresenta, ancor più del Giraldi e del Guarini, lo sfacelo di esso a questo primo formarsi di una complessa coscienza critica.

Perchè quel meschino e ridicolo concetto di gara fra storico e poeta, e di prova di abilità da parte di quest'ultimo, non è che l'ultimo segno di vita, dato in pretensiosa veste di teoria (prima di morire), dal più ingenuo tra i vaghi presupposti critici del rinascimento: dal più ingenuo ma più riconoscibile e afferrabile degli altri. Il rinascimento, innamorato della bellezza per la bellezza, non conobbe, per esempio, in poesia, nè traduzione nè imitazione: concetti soppiantati e compendiati da quello di gara. Al quale si deve se qualcuno dei più belli episodi dell'Ariosto (per esempio quello di Cloridano e Medoro), è (a mio avviso) leggermente sfigurato dalla smania di tirar dentro Virgilio e Omero e di gareggiar con loro in forma volgare. Ripensate all'inattesa e lunghetta invocazione di Medoro:

O santa dea che dagli antichi nostri...

la quale rimase famosa appunto perchè, come stonatura, spiccò.

L'idea di gara è, si può dire, il tacito leit-motif di quelle generazioni di poeti che sentirono la poesia come cosa perduta, da ritrovare più che da ricreare; e forse, chi volesse proprio concretare i sentimenti critici del rinascimento, dovrebbe cominciare da questo. Di non diversa natura è l'ingenuo concetto del Castelvetro che alla question dei rapporti fra storico e poeta, applicò il principio di gara e, lungi dal presentire le idee moderne, s'impedì di capire quelle del suo tempo.

Chi invece - e proprio sul punto della storia - riuscì a chiarire, finalmente, in che cosa consistesse la filosoficità della poesia già

proclamata tante volte a sproposito, fu Alessandro Piccolomini. Egli vide l'inconsistenza della teoria del Castelvetro, liberò, quant'era possibile, dai pregiudizi e dalle ipocrisie di quell'inquieto momento storico, uno degli impulsi vitali della controriforma e gli diè modo di farsi strada verso le lontane foci del nostro romanticismo. Dire che in lui l'idea sia tutta limpida e precisa sarebbe dir troppo e noi vedremo di riassumerla senza aggiungere nè togliere nulla. Egli doveva pur valersi del pregiudicato linguaggio contemporaneo, nè poteva in tutto prescindere da molti obbligati concetti convenzionali.

Ma, pure plasmato in questa materia, il suo pensiero brilla abbastanza per mostrare la sua originalità e la sua stretta parentela con quello che i romantici nostri professarono e difesero contro i loro colleghi tedeschi cui gli avi della riforma avevano commessa un'eredità di opposti impulsi ideali. Già nelle idee del Piccolomini a proposito della catarsi e questioni affini, vedemmo che, per lui, il poeta, come creatore, deve lasciare nelle sue rappresentazioni poetiche la traccia del suo sentimento intorno a quelle. Dicendo che non ci possono essere rappresentazioni poetiche indifferenti sotto il rispetto morale, egli veniva già a sostenere che il poeta non è mai un semplice adornatore, ma lascia impressa nei rivissuti fantasmi l'impronta della sua universale veduta del mondo. Ma questo pensiero non era lì sì chiaramente espresso da non poter esser confuso con quello di molti contemporanei, religiosi come lui, ma incapaci di dare alla loro religiosità un senso molto profondo. Senonchè, per *trait-d'union* tra questi suoi pensieri e quelli altri dedicati particolarmente alla question della storia (ebbe tal coscienza della sua originalità che sentì il bisogno di compendiarli in una breve e meditata prefazione) si può prendere il suo commento a una delle ultime pagine della Poetica che meglio pareva prestarsi a giustificare gli edonismi del Castelvetro e la sua presunta intuizione del particolare. Qui brilla, nel confronto fra i due, la grande superiorità del Piccolomini.

Aristotele si esprime con una immagine. In sostanza - egli dice - occorre che il poema dia impressione di organicità e di evidenza, abbia cioè « il suo principio, il suo mezzo e il suo fine, acciocchè a guisa di intero e perfetto animale possa l'uomo godere la vista e l'apprensione di tutto insieme » (1).

(1) ARISTOTELE: *trad. cit.* p. 47.

Gli edonisti dell'arte, come il Castelvetro, ne trassero argomento per giudicare che, secondo il filosofo, si potesse considerare la virtù estetica estranea alla complessa vita psicologica e morale del poeta e che il poema, così messo insieme per opera di *abilità*, potesse riuscire cosa intera e vitale. Ma questa abilità, secondo il Piccolomini, è legata all'intima vita psicologica del poeta il quale non se ne può valere senza svelarne un poca, onde l'inevitabile effetto morale della poesia. Ecco le parole del Piccolomini: « Presa occasione da quelle parole di Aristotele quando dice che la favola dell'Epopea vuol essere una e intiera e perfetta, con avere il suo principio il suo mezzo e il suo fine, acciocchè a guisa di un intero e perfetto animale possa l'uomo godere la vista e l'apprensione di tutto insieme, presa (dico) questa occasione, vogliono alcuni spositori in lingua nostra che da questa si possa inferire che Aristotele voglia il fine della poesia non sia il giovare o il dilettere e giovare insieme, ma lo stesso diletto solo, e per tale essi lo tengono, escludendo da questo l'utile di cui non vogliono che la poesia tenga conto e questa particella aristotelica hanno per loro principale scudo. Ma quanto sia lontana questa opinione non solamente dal vero ma anche dal giudizio dei migliori scrittori della poetica arte, e quel che importa più da Aristotele stesso, come ben possono sapere li grandemente pratici dei libri suoi, e quanto poco faccia in favor d'essa questa presente particella ho io detto nella prefazione dal principio di queste mie Annotazioni: e in altri luoghi ancora » (1).

Appunto nella prefazione e negli altri luoghi egli svolge, specie con riguardo alla storia, la sua profonda teoria del vero come oggetto della poesia, eliminando finalmente il famoso equivoco del Maggi, del Varchi, dello Scaligero. Or si veda come egli ricondusse a questo pensiero, tanto caro al nostro romanticismo, quell'intransigente cicaleccio della destra alla quale aderiva con l'animo sebbene vedesse molto più in là. Costoro, non avendo saputo trovare un rapporto tra l'inevitabile falsità dell'elemento fantastico poetico e la *Verità*, avevano cercato di nobilitar l'arte considerandone scolasticamente il fine, costringendola a specchiarsi solo nelle astrazioni del Bene Assoluto, facendo dei personaggi poetici altrettanti esemplari di virtù a dispetto della realtà e della storia. Così, invece di dare una teorica della poesia, uccidevano questa sostituendovi un'idea morale, come vede

(1) PICCOLOMINI: *op. cit.* p. 369.

chi paragoni i loro criteri con quelli puramente pedagogici del Conte Landi. Se, per questa via, essi intendevano purgarsi dalla taccia di attribuire alla poesia, come suo oggetto, il falso, non le attribuivano però certo il vero e l'osservazione della realtà: ma, piuttosto, una ipocrita astrazione assai più simile a quello che a questi.

Invece il Piccolomini pose le basi del realismo affermando che oggetto della poesia è il vero.

Ma quello che il poeta vede con i suoi occhi di poeta è « la conversione di esso vero col dovuto e col verisimile » (1); a dirla con le parole di lui: « la conversione del vero col certo » a dirla con le parole usate dal Vico circa due secoli dopo, con animo non sostanzialmente diverso da quello del Piccolomini.

Voi sentite in quel « dovuto » la relativa vaghezza di un pensiero estetico profondo che non riesce a integrarsi in una conforme espressione dialettica. C'è, insomma, in esso il concetto critico dell'intuizione concepita alla luce d'una filosofia la quale insegnava che l'uomo « i primi principi » non può trovarli da se: sicchè, al fenomeno della intuizione, partecipa tutta l'intima vita morale dell'individuo religiosamente intesa. Perciò il Piccolomini, nell'indicarlo, deve pur usare un modo di dire differente e, in apparenza, più ristretto, da quello che userebbe un moderno il quale lo concepisse come l'assunzione della realtà nella Luce Eterna che ognuno di noi porta dentro di sè (est Deus in nobis). Ma il concetto estetico che ne risulta non è sostanzialmente diverso ed anche per rispetto alle idee dei moderni il vero precursore mi pare il Piccolomini. Mi par questa insomma l'idea dalla quale si rifece, magari senza saperlo, il Vico quando, a base della sua filosofia della storia, pose « una sapienza riposta » che regolasse l'uomo a seconda delle massime che egli ha apprese dalla « Sapienza Volgare » della Religione e delle Leggi (2). Vico - per trovare appunto frasi vichiane corrispondenti a questa del Piccolomini - avrebbe chiamato cotale « *corrispondenza del vero col dovuto* » « *la convenienza della Regola della Sapienza Volgare* » con la « *Divina Architetta* » la Provvidenza (3): concetto non pleonastico o ingombrante, ma fondamentale in quella teoria del progresso e nell'architettura della « Scienza Nuova ».

(1) Op. cit. *Prefazione*.

(2) Vico: *Principi di una scienza nuova*, l. I, cap. II.

(3) Id. l. II, cap. II.

Quanta sia l'importanza di questo stretto innegabile rapporto fra qualche sprazzo di pensiero balenato nella mente dei nostri controriformisti e le teorie del Vico è superfluo ricordare. L'insistervi sarebbe anzi pericoloso perchè ci porterebbe ad allargare il discorso oltre misura. Basta ripetere che, dalla posta discendenza ideale Bruno-Vico, derivò, fra l'altro, al Bruno questo vantaggio: che dei canoni estetici dedotti dalle teorie vichiane fu attribuita di conseguenza a lui la lontana progenitura, senza che alcuno si pensasse di rimuovere la polvere dalla carta straccia dei suoi antagonisti. Per il Piccolomini dunque il *verisimile* assegnato al poeta è molto più che il vero: ossia un aspetto eterno di esso che, nella sua fugacità fenomenica, può anche essere inverosimile quindi punto poetico. Ma il poeta, infinitamente più veggente dello storico, lo vede in modo immutabile. Ossia la verità veduta da questo si scrive con la vocale minuscola e la verità, veduta da quello, con la maiuscola; e si chiama verisimile: un verisimile su cui brilla la conferma della luce di Dio e che egli chiama il *Dovuto*.

Tali sono i termini in cui stanno i rapporti fra storia e poesia, fra storico e poeta. Onde quest'ultimo, per mettere in luce il vero che egli vede nella realtà fenomenica, si trova a atteggiare la materia in un suo modo particolare e ad aggiungere il falso. Questa aggiunta di falso, però, non è artificiosa ma spontanea: nascente dallo stesso modo di vedere del Poeta. « Il dire il vero o il falso - dice, per esempio, il nostro pensatore - è cosa al poeta accidentale, secondo che accidentalmente può occorrere che quel vero o quel falso sia stato secondo esser doveva o che verisimilmente o necessariamente esser poteva. La differenza dunque tra l'istorico o il poeta non consiste veramente in dire l'uno il vero l'altro il falso: ma in tener l'occhio l'uno a dire le cose vere e l'altro a dirle tali quali dovevano o ver quali verisimilmente o necessariamente potevano essere o vere o false che si fossero: quantunque per l'imperfezione dell'uomo il più delle volte occorra che le sue azioni accaschino o più o meno fuori di quello che accascar dovrebbero » (1). D'onde s'intende che il poeta crea dove la storia abbozza: ma che, di necessità, il suo intervento tra gli elementi del dato storico non sarà infrequente, essendo raro che quello abbia già in sè la sua conversione col dovuto e col verisimile. « Per conseguenza - egli dice al-

(1) p. 125.

trove - (1) non possono le cose raccontate nell' historia esser soggetto propinquo e a punto quadrante nella imitazion poetica » ; come nella prefazione, che è il compendio di tutto il suo pensiero, aveva specificato: « insomma il vero può divenir soggetto della poesia purchè si congiunga col dovuto e col verisimile: ma questo *accasca solo per accidente*. Ben è vero che siccome la natura e l' arte molto di rado arrivano nelle opere loro al sommo della lor potenza, così parimente l' uomo nelle sue azioni, o negli affetti e costumi suoi, molto di raro suol toccare il sommo... onde nasce che molto più spesso il falso che il vero si suol trovare nella imitazione poetica ».

« Toccare il sommo » egli dice: ed è frase ambigua in cui brilla il riflesso delle parenetiche idealizzazioni dei personaggi allora di moda, ma che non permette di confondere con quelle il pensiero del Piccolomini; il quale veniva sì ad affidare al poeta, al postutto, più il falso che il vero (come disse poi il Tasso disperato di non potersi conformare alle sue teorie) ma era ben lontano (o credeva di essere) dall' ammettere una falsificazion della storia per parte di quello. E quando entra in scena, col famoso esempio d' Agatone, la question se il poeta possa inventare il suo argomento, egli decisamente lo nega a dispetto di Aristotele stesso (2). Come il pius Madius, al quale talora il Piccolomini si richiama, aveva insegnato che il poeta deve dar modo di *ratiocinari* sulla storia, così questo trova non poter mancare sul lavoro del poeta il suggello della storicità. Ciò che egli propone non è una falsificazion della storia, ma una mescolanza di falso che illumini di verità eterna i colori sbiaditi di quella storica contingente.

Qua e là, poi, sul finire per esempio, egli usa parole di plebeo suono denoresiano, come dove riprende la famosa immagine di Lucrezio che il Tasso si trovò certo rinfrescata nella memoria dai suoi critici. « Al quale utile è dato per compagnia il diletto come ministro e compagno acciocchè più volentieri l' uomo si ponga a ricevere quel giovamento nella guisa che ai fanciulli infermi che han da prendere qualche medicina si addolcisce o con zucchero o con miele l' orlo ovvero il labbro del vaso » (3). Pensieri di moda che sarebbe ingenuo non aspettarsi ma che non inceppavano però la vigoria del suo ragionare.

In questo, invece, c' era un guaio ben più grave: una contradd-

(1) p. 104.

(2) p. 137.

(3) p. 372.

dizione che egli, teorico puro, non iscopriva ma che doveva risaltare non appena si fosse accostato a quel modo di giudicare un poeta.

La questione venne ridiscussa dal Manzoni nel « Discorso sul romanzo storico » e non mutò molto d'aspetto. Fu anzi concordanza non casuale ma consapevole e ispirata dalla continuità dei presupposti ideali: diversi soltanto erano i tempi e le corrispondenze col pensiero filosofico contemporaneo, ben più sottile il vaglio intellettuale a cui essa si trovò sottoposta col Manzoni. Quel discorso si può dire il terzo della trilogia manzoniana e l'integrazione dei due primi: quello sulle tre unità e la lettera sul romanticismo. Se in tutti e tre egli ha l'occhio al nostro pensiero tradizionale e tiene una mano sulla Poetica di Aristotele, in questo, più visibilmente che altrove, egli prende le mosse dalla ragioni ideali della controriforma e salva quel che c'era di buono nei primi tentativi critici di quell'età. (Per pura curiosità si può ricordare che taluno degli scrittori da noi ricordati è visibile ancora fra i libri del suo studio).

La giusta idea del vero come oggetto della poesia è, per lui, quella del Piccolomini: il vero veduto dal poeta non è altro che il verisimile: ossia il vero veduto sotto quella luce d'eternità che il Piccolomini chiama conversione di esso col dovuto e col verisimile. « È non solo sensata ma profonda quella sentenza che il vero solo è bello; giacchè il verosimile (materia dell'arte) manifestato e appreso come verisimile, è un vero diverso bensì, anzi diversissimo dal reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlare con più precisione, irrevocabilmente; è un oggetto che può bensì essere trafugato dalla dimenticanza ma che non può essere distrutto dal disinganno » (1). Sicchè, per lui, il poeta, pur mescolando il falso, non può farsi travisator della storia ma la deve rispettare quanto lo storico, beato di ripetere agli altri « le ultime e vittoriose parole che, nel momento più felice della osservazione, si è trovato contento di poter dire a se medesimo » (2). La parte fantastica poi che egli mescolerà all'elemento storico, lungi dall'oscurarlo o dal sostituirvisi, sarà piuttosto un modo di metterlo nella sua vera luce; onde la bellezza (o verità) della conseguente opera poetica dipenderà, per grandissima parte, dalla verità dello sfondo storico di cui il poeta si vale.

(1) MANZONI: *Prose Minori già cit.* p. 179.

(2) p. 184.

Di qua la sua osservazione che, se noi prendiamo per mezzo della nostra invenzione un grigio periodo storico in cui non brilli alcuna verità umana, la stessa verità (o bellezza) dell'opera poetica verrà di molto compromessa; sarà una « povera poesia ». Così sarebbe, per esempio, del romanzo in cui « si fingono azioni contemporanee [il Manzoni scriveva in giorni un po' monotoni: ma la monotonia non è una caratteristica del presente? E non è per questo che sol nel passato è il bello?]: opera affatto poetica poichè in essa e fatti e discorsi tutto è meramente verisimile. *Poetica, però, intendiamoci, di quella povera poesia che può uscire dal verosimile di fatti e di costumi privati e moderni e collocarsi nella prosa* » (1).


Fin qui il Manzoni era d'accordo con il Piccolomini e prendeva in giro i più o meno diretti successori del Castelvetro i quali pensavano che i famosi « universale e particolare » di Aristotele si potessero interpretare in modo molto più gaio, e che quell'intromission del poeta nella storia non avesse altro fine che di dilettere il lettore per via di abilità; che « rappresentare gli avvenimenti quali avrebbero dovuto essere » volesse dire farli più meravigliosi e interessanti secondo il capriccio della fantasia. « A te trovare delle difficoltà che secondo te avrebbero dovuto ritardare o sviare il corso dell'avvenimento e, naturalmente, a te trovare anche gli sforzi coi quali si sarebbe dovuto superare; a te immaginare accidenti, disegni passioni e, per far più presto, uomini che avrebbero dovuti averci una parte più o meno importante; a te disegnar la strada che le cose avrebbero dovuto prendere per arrivare dove sono arrivate ».

« Ho detto - conchiudeva il Manzoni - che se un progetto di questa sorte venisse in questi tempi proposto, *a priori* parrebbe strano, non temerei di dir troppo aggiungendo che non verrebbe neppur in mente a nessuno » (2).

(1) p. 226.

(2) p. 191.





CAPITOLO XIV.

Il Tasso.

SOMMARIO. — **1.** Critiche del Manzoni all' idea che il poeta sia signore della storia, oscillanti tra il Castelvetro e il Goethe - Difficoltà pratiche da lui riconosciute anche nella giusta teoria del Piccolomini - Impossibilità di fondere in modo omogeneo il dato storico e l' elemento fantastico nella luce del vero - Questo il reale stato d' animo del Tasso quando rifece la Gerusalemme. — **2.** Suo penoso vagabondaggio intellettuale dall' uno all' altro teorico contemporaneo - Dall' edonismo del Robertelli al rigorismo del Varchi, dalle regole dello Speroni al romanticismo pietista del Minturno - Da chi nega la catarsi nell' epica a chi l' afferma. — **3.** Sue definitive oscillazioni fra il Piccolomini e il Castelvetro - Difficoltà incontrate cercando di adoperare il dato storico come conversione del vero col dovuto e col verisimile - Vani tentativi di attuare i principi del Piccolomini - Sua pena - Fallimento definitivo - Conseguente morboso insorgere del Tasso contro il Piccolomini - Sua pazzesca condanna dei principi di questo - Improvvisa difesa del Castelvetro - La « Conquistata ». — **4.** L' unica profonda idea di questo periodo si perde - Acute osservazioni del Patrizio sulla fallace interpretazione del particolare e dell' universale - Sua ferrarese simpatia per il Castelvetro - Sua effettiva affinità col Piccolomini - Qualche considerazione su Annibal Caro come rappresentante di una nuova coscienza stilistica.

Ma il Manzoni non parlava del Castelvetro; aveva presente Wolfango Goethe il quale sosteneva qualche cosa di simile partendo da un principio opposto a quello che egli aveva accettato dal Piccolomini. Così, mettendo in luce le deficienze pratiche di quella giusta idea tradizionale, il Manzoni dava al suo discorso un valore di altissima polemica; la polemica più profonda sostenuta dal romanticismo e dalla gente latina contro lo spirito germanico. Per lui la storia è opera di Dio e gli uomini possono bensì cercare di leggere nelle sue pagine al lume di certe vedute eterne (il « dovuto »), ma

non andar troppo in là nel giudicar delle cause e degli effetti. Perchè, se la storia è opera della Provvidenza, si intende che il rispetto di essa diventi cosa molto seria e il mutarne i caratteri molto audace per la mano dell'uomo. Non che la Provvidenza spieghi lampanti le sue ragioni nei fatti storici (sarebbe troppo comodo) perchè la conversione del vero col certo « accasca solo per accidenti » ; tuttavia, al Manzoni, dovevano parer più nel giusto quelli che, indulgendo a un eccesso di fede, come il Bossuet, avevano osato, sempre nell'orbita di quel cartesiano ritorno a Sant'Agostino, ritessere la storia del mondo mettendo in seconda linea il protagonista uomo per lasciar campeggiare soltanto Dio. Ma se, invece, come pensava il Goethe, il vero protagonista è lo spirito dell'uomo (e che altro è lo spirito se non le sue passioni?), la storia non è che un riflesso di quello, e la confidenza che noi ci possiam prendere con essa è grande e legittima. A questo modo la storia non ha una realtà a sè: anzi non esiste: ed è molto facile trovare, nei suoi fatti, la conversione del vero col certo, quando questo certo si trovi nell'attestata creatrice divinità dello spirito umano. (Quanto questa idea dello spirito creatore di storia, integrandosi con quella dell'uomo creatore della medesima, abbia pesato e pesi sui destini della Germania, si misuri dal fatto che essa costituì il più forte presupposto ideale della follia pangermanista. Su questo concetto ritornò a più riprese il Borgese nei suoi tre libri sulla Germania e gli ultimi fatti della guerra lo hanno incredibilmente confermato).

Possiamo spiegarci con un esempio: ponete nelle mani di Goethe il tema storico dell'Adelchi. Quello non ci vedrà che un cozzo di passioni, vedrà compendiarsi i moventi ideali o nello sdegno di Desiderio o nella fraterna pietà di Adelchi, o nella ribellion dei vassalli, o nell'ambizione di Carlo, e via dicendo: e, una volta scoperta e sentita una consistente verosimiglianza umana, s'affiderà a questa e si riderà della realtà storica, come della larva che, estrattane la possibile vita, non ha più se non un interesse contingente.

Il Manzoni non nega l'importanza e l'interesse di questi elementi passionali; ma non gli pare che sieno tutto. Gli pare, che, negli aspetti della storia conosciuta come tale, ci sia una voce assidua di religione (vanità delle cose umane, fallacia delle ambizioni, incitamento alla pietà ed al perdono) staccata dalla stessa sostanza passionale di quella: la presenza di un Dio che non si integra col fatto, ma lo trascende; una voce che, secondo lui, era stata udita

da Shakespeare come da nessun altro. Così vedrete che, nelle sue mani, il pur finissimo e tormentantissimo lavoro psicologico dell'Adelchi non è un cerchio chiuso, ma si risolve in quell'altro sentimento di alto carattere religioso che trascende la stessa importanza umana dei personaggi e che è, in fine, la ragione più vera del coro.

La questione, insomma, era molto profonda (il Tommaseo disse « più pericolosa che mai la falsificazione della storia ») ⁽¹⁾ e, lungi dal dubitare se il Manzoni si rendesse conto di quanto egli si distanziava dal romanticismo tedesco, io direi che questo discorso è il più audace tra i suoi scritti polemici. O forse che, quand'egli scriveva per esempio: « quel solito giudizio nato dal supporre che nella storia si possa far lo stesso che nella favola », ⁽²⁾ s'era dimenticato di quello che il Goethe gli aveva mandato a dire da oltre vent'anni? O forse che in quasi vent'anni (tanti ne corsero dalla prima idea alla stesura del discorso) egli non si rese conto del perchè oltr'alpe si poteva praticare diversamente senza trovarsi troppo a disagio? Certo egli non era uomo da porsi di fronte ad altri, non che a Goethe, in atteggiamento polemico, o da svolgere su quel tono le sue idee: ma, in questo senso, io vorrei mitigato un giusto giudizio del Galletti: ⁽³⁾ che i nostri romantici trassero la lor forza maggiore dal non conoscere le idee di quelli tedeschi. Vorrei si aggiungesse che il Manzoni, se non conobbe molti di essi, considerò certo a lungo e a fondo lo spirito di quel movimento, e pensò quasi sempre il contrario anche per questo.

« Ma - potrebbe dire il lettore - noi fummo invitati a un convito tassesco e ci vien servito il Manzoni! » Io non nego che questa chiaccherata sia riuscita troppo lunga; ma fuori di strada non siamo. Di qua si vede la continuità del progresso del pensiero nostro latino piuttosto in contrasto con quello germanico, che per impulso di esso: anche si vede come i giudizi del De Sanctis sul Tasso e sul Manzoni pecchino per uno stesso preconetto che, ad un tempo, gli impedì di prendere in seria considerazione il discorso di questo e di veder chiaro nelle angustie poetiche di quello. Parlando della « Gerusalemme » il De Sanctis disse: « La base di questo mondo doveva essere

(1) TOMMASEO: *Nuovi scritti* (Venezia 1838) V. II, p. 195.

(2) Op. cit. p. 202.

(3) GALLETTI: *Prefazione alla Lettera di Grisostomo* (ed. Carabba) p. 27.

la serietà di una vita presa dal vero, colta nella sua realtà storica e animata da spirito religioso. Rimase in lui un mondo puramente intenzionale, un presentimento di una nuova poesia, uno scheletro che impalpato e colorito e animato da vita interiore si chiamerà un giorno « I Promessi Sposi » (1). Quasi che il far ciò, al Manzoni, fosse parsa cosa molto facile e piana. Ma, come il De Sanctis si meravigliava, quasi, che il Tasso non avesse intravvista la facilità dei « Promessi Sposi », il Manzoni, a sua volta, s'aspettava di trovare scritto da quello il discorso sul romanzo storico: e questa differenza tra i due è un effetto del loro differentissimo modo di pensare. Ma, intanto, il discorso del Manzoni spiega il passaggio dalla « Liberata » alla « Conquistata » meglio che un libro ad hoc e il Tasso (o meraviglia!) trova nel poeta romantico, che punto l'amava e non lo stimava granchè, il più nobile interprete e difensore.

Il concetto del vero come oggetto della poesia è ottimo — commentava il Manzoni — ma, attribuito ai rapporti fra questa e la storia, presenta certe pratiche difficoltà quasi insormontabili. Non è infatti illusione di teorici puri il credere che cotesto indispensabile elemento fantastico (il « falso » del Piccolomini) possa così bene amalgamarsi con quello storico senza che ne risalti l'inconciliabile eterogeneità dell'uno e dell'altro? « L'avete detto voi: la realtà, quando non è rappresentata in modo che si faccia riconoscere per tale, nè istruisce nè appaga » (2). Ora la poesia, se non vuole che la sua inventiva ci faccia la figura dell'intruso, deve impedire alla sua compagna, la storia, di farsi riconoscere per tale e di distinguersi apertamente da lei. « Ma è forse a questo che l'arte aspira? Bello sforzo in verità, bella operazione dell'arte quella che consistesse non nell'ideare cose verisimili, ma nel lasciare ignorare che le cose presentate da essa sono reali! E bell'effetto dell'arte quello che dovesse dipendere da una ignoranza accidentale »! (3). « Conoscere è credere » (4). E va bene che, voi mi dite, la vostra invenzione non guasterà lo spirito della storia a cui si associa: ma il lettore, che non sa dove finisca la parte di questa e cominci la vostra, finisce col non poter mai riposare nè sulle parole della storia, nè su quelle dell'invenzione

(1) DE SANCTIS: *Storia della letteratura italiana* (ed. cit.) Vol. II, p. 135.

(2) MANZONI op. cit. p. 177.

(3) p. 178.

(4) p. 173.

e chi ne prende di mezzo è la verità come tale e come arte. Perchè, in fondo, anche lo storico deve ricavare dal suo racconto tutto il vero che può e, allora, quella parte fantastica con cui vorreste sprigionare lo spirito della storia non sarà piuttosto un modo di diluirlo? Badate di non fare come quel buon uomo che, pensando di trarre maggior profitto dall'olio del suo lumicino, l'allungava con l'acqua non pensando che quello che conta è sempre e soltanto l'olio (1).

Or noi non possiamo varcare le soglie dell'ombroso pensiero tassesco in miglior compagnia che questa del cristallino ragionamento manzoniano. Il Manzoni lo sapeva bene di aver proposta la buona via per intendere il Tasso. Peccato che i molti studiosi delle polemiche tassesse non ne abbiano approfittato abbastanza lasciandosi spesso sviare da quel visibilo di chimerici argomenti proposto dall'interminabile inquietudine del loro autore. Il quale, tormentato dalla malattia di suo padre e dall'impossibilità di risolvere un problema fondamentale, s'avvolgeva in mille dubbi secondari e dava del capo contro ogni uscio critico nella speranza di trovarvi pace. Lo storico che lo segue troppo da vicino è preso dal capogiro e non riesce a trovare l'uovo di Colombo già scoperto dal Manzoni. Mentre dappertutto si legge che furono le altrui critiche e l'assillo delle regole a indurre il Tasso a rifare il poema, il Manzoni aveva già scoperto che la verità è altrove. Il Tasso rifece il poema con un criterio pressochè opposto a quello che gli veniva suggerito in generale dai critici: l'assillo suo più acuto fu di non poter attuare il profondo pensiero del Piccolomini. « Non furono sicuramente le critiche altrui che mossero il Tasso a dare un maggior posto alla storia nel suo secondo poema - osserva il Manzoni - poichè la critica che gli facevano su questo punto (spropositata davvero ma qui non importa) era invece: « che la Gerusalemme liberata è mera istoria senza favola »: e Bastiano De' Rossi suo principale avversario in quella guerra, degna purtroppo dell'Italia di quel tempo, gli oppone che: « il poeta non è poeta senza l'invenzione: però scrivendo istoria o sopra istoria scritta da altri, perde l'essere interamente ». Dunque la cosa è nata da tutt'altra cagione. E, posso ingannarmi, ma deve esser nata da questo, che, avendo il Tasso preso quell'infelicissima determinazione di rifare il suo poema, e dando una ripassata alle

(1) p. 185.

cronache delle Crociate, per vedere, a buon conto, se qualcosa ci fosse da ritoccare anche riguardo alla storia, la storia abbia prodotto il suo effetto naturale che è di parer più a proposito dell'invenzione quando la materia è sua e non dell'invenzione (1). Proprio così.

Ma se, voi, prima, volete un saggio di quella sua smania di cercare aiuto o difesa, è facile accontentarvi. Non c'è, si può dire, autor critico dal 1540 in su, col quale quest'Ebreo Errante dell'erudizione non abbia tentato di accordarsi. A certo punto lo senti tributar gran lode al Robertelli e convenire quasi quasi che il fine dell'arte è il diletto; ma, qualche pagina appresso, eccolo tutto ligio al Maggi e al Varchi affermare: « Il poeta dover avere molto riguardo al giovamento, se non in quanto egli è poeta (che ciò come poeta non ha per fine) almeno in quanto è uomo civile e parte della repubblica » (2). Allora si irrigidisce col Varchi nella più rigorosa interpretazione del pensiero aristotelico intorno alla rappresentazione psicologica dei personaggi. « Molto meglio il poeta accenderà l'animo degli uomini con l'esempio dei cavalieri fedeli che degli infedeli movendo sempre più l'esempio de' simili che dei dissimili; dei domestici che degli stranieri ». E lo segue passo passo nell'affermare l'ossequio al politico. « De' due fini dunque i quali si propone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore ». Ma questo momentaneo rigore varchiano non gli impedisce di essere conquiso, in altra parte, dai ragionamenti del Minturno del quale apprezza l'amore del fantastico e dell'immaginoso: onde gli dedica, tra l'altro, un suo dialogo sul bello. Senonchè, sulle spalle, gli sta sempre l'incubo padovano e lo spauracchio di quelle famose regole trissiniane e speroniane per le quali i Padovani, dopo avergli reso questo bel servizio di contribuire a offuscargli la mente, pretesero che il merito d'aver « fatto » il Tasso spettasse a loro e, dal Beni in poi, reclamarono la gratitudine della posterità. Mi risovviene (dolce

(1) Op. cit. p. 211 (ed. Venezia 1835 già cit.).

(2) L'edizione tassesca su cui, a suo tempo lessi, ed annotai, sicchè mi sarebbe facile ritrovarvi gli incisi qui riferiti, non può essere più tra le mie mani. Per la solita sistematica indicazione della pagina dove si trovano dovrei rifare quella paziente lettura sur un altro testo: non ne ho nè la voglia nè il tempo. Mi basta aver ritrovato e segnato alcuni passi che più m'interessano. E mi pare che basti.

nella memoria) l'ineffabile scritta che si legge sotto la sua padovana statua settecentesca dedicatagli da un procuratore nazionalista della Serenissima: « quem patavina schola italicorum epicorum principem designatum dimisit ». Quanto più sentiva il peso e la noia dello Speroni, tanto più cercava di placare con le lodi « quell'uomo eccellentissimo la cui privata camera - egli dice - mentr'io studiava in Padova, ero solito di frequentare non meno spesso e volentieri che le pubbliche scuole, parendomi che mi rappresentasse le sembianze di quella Accademia e di quel Liceo in cui Socrate e Platone avevano in uso di disputare ». Ma, intanto, si deve all'incubo di quella privata camera, se, per esempio, nel giudizio sopra la « Gerusalemme », pone tra i grandi esempi da imitare Omero e ne esclude Virgilio come infedele a quelle regole formali che erano stata l'unica e tenace sapienza dello Speroni. Attenendosi al quale e al Minturno, non riconosce al poema la catarsi in senso stretto ma cerca di ridurre a quella la meraviglia. « Diremo dunque che il poema epico sia imitazione d'azione illustre, grande e perfetta fatta narrando con altissimo metro a fine di muovere gli animi con la meraviglia e di giovare in questa guisa ». Salvo a rimettersi poi in regola con l'opinione dei più ed affermare: « Purga dunque l'epopeia l'animo con l'eccesso delle simili qualità non solamente con le contrarie ».

Ed eccolo, in altro punto, ingegnarsi a cercare all'unità della favola una trascendentale ragion pitagorica udita forse nella cella di qualche inquieto frate coetaneo...

Ma tutto questo non c'entra con la pena che condusse il Tasso a rifare il poema: ossia c'entra anche questo, ma come ragion secondaria che lo coinvolge in quella oppression moralistica comune a tutti i poeti del tempo. Il perno di essa è nella question della storia i cui due aspetti si presentarono alla mente del Tasso sotto le sembianze umane del Piccolomini e del Castelvetro: quello caro al suo pensiero d'uomo intinto in ogni dottrina e inteso a una grande arte che l'esprimesse a pieno, questo assai gradito al suo cuore, offuscato dal sapere, anelante ad una poesia che lo liberasse dall'ingombro di quello e gli schiudesse i liberi voli della lussureggiante fantasia meridionale. Già in una lettera del 15 Ottobre 1575, poco dopo letta l'opera del Piccolomini, egli vedeva isolarsi ai suoi lati, fra la varia schiera degli eruditi contemporanei, questi due nemici che gli tennero compagnia fino alla morte. « Mi

risolvo - scriveva egli - che i due più moderni commentatori volgari sian migliori dei tre latini: ma quale fra i volgari debba procedere non me ne son risoluto. Maggiore erudizione ed invenzione si vede nel Castelvetro, ma sempre fra le sue invenzioni mescola un non so che di ritroso e di fantastico: lascio di ragionare di quella sua rabbia di morder ciascuno che questo è vizio dell'appetito non dell'intelletto. Nel Piccolomini si conosce maggior maturità di giudizio e forse maggior dottrina in minore erudizione: ma senza dubbio dottrina più aristotelica e più atta all'esposizione dei libri aristotelici; benchè i nemici a mio dispetto lodo » (1).

Ma, naturalmente, non gli riuscì di placare nè l'uno nè l'altro; fece solo degli approcci prima verso il Piccolomini, poi verso il Castelvetro, con una così evidente e umana storia di contraddizioni che se al Manzoni, grande maneggiatore del pasticcio storico poetico, non fosse lecito riconoscere, in proposito, una competenza divinatrice, verrebbe fatto di sospettare che egli, scrivendo quel suo giudizio, avesse ben sott'occhio le prosastiche confessioni del suo uomo.

Il Tasso aveva ragione dichiarando inattuabili, in pratica, le buone teorie del Piccolomini e non aveva neppur torto, quindi, cercando di vedersela col Castelvetro, salvi il buon senso e la fede. Vedete com'era onesto ed eccellente il programma del Tasso! Egli cercava materia «atta a ricevere in sè quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercherà d'introdurvi» (2). Dunque non manomission della storia, ma quella spontanea integrazione che ti dà a un tempo il bello, il buono e il vero.

E quale altra materia meglio che la storia delle Crociate poteva prestarsi a ciò? Senonchè, «dando una ripassata» alle cronache di essa, egli s'accorse di quanto fosse vero quello di cui l'aveva messo in guardia il Piccolomini stesso, che, come l'uomo molto di raro (per non dir mai) nelle sue azioni suol toccare il sommo, così, anche a prender la storia più onesta e pia (presumibilmente) non vi si sente palpitar naturale e spontanea alcuna universale idea cristiana. E confessò la sua delusione in più d'un luogo con amare parole. «Se diam fede agli storici - egli scrive al pauroso confidente sig. Silvio Antoniani - molti di quei principi furono non solo macchiati d'in-

(1) Ed. cit. V. II, p. 375.

(2) *Discorsi sull'Arte poetica* V. I. p. 133.

continenza ma bruttati ancora di malizia e di ferità: quelle storie sono in questo almeno conformi che ciascuna d'esse ci pone innanzi agli occhi molte imperfezioni di quei principi e sol Goffredo in tutto buono e pio ci vien rappresentato » (1). (Buon per lui che non era ancor nata allora la moderna critica storica, la quale, vecchia zitella, soffre un poco di spirito di contraddizione: ci tiene a riabilitare i colpevoli, ma non isdegna mai di metterci una pulce nell'orecchio sul conto dei galantuomini; e credo bene che anche nello stato di servizio di Goffredo avrebbe scoperta qualche marachella). E dire che, se si fosse trattato di una conversione del vero col certo, di gusto goethiano, quella confusa storia delle Crociate si sarebbe forse prestata per benino. Forse la cronaca di Gildippe ed Odoardo amanti e sposi avrebbe potuto ispirare, senza rimetterci troppo della sua verità storica, un appassionato poema erotico-religioso e quella di Rambaldo, di Tancredi e degli altri tutti, avrebbe fiorito spontanee ricostruzioni poetiche di profane passioni. Altro che animare di spirito religioso una realtà colta dal vero come voleva il De Sanctis! Eppure il buon Torquato non si disanimò così presto e, per una buona parte della vita, (e poi ancora di nuovo a certi momenti) egli seguì a ripetere col Piccolomini che l'oggetto della poesia è il vero inteso come verisimile e che invano si tentava di confondere quello con l'arido vero della storia. Le dichiarazioni di lui su questo punto si possono citare a iosa. « *La poesia non è rassomiglianza dell'istoria ma della verità nè si può dire in alcun modo che la poesia muti l'istoria* essendo la poesia molto più antica e veneranda dell'istoria: oltre a ciò è inconveniente ». Più bella liquidazione del Castelvetro non si può immaginare! E giù dunque contro di lui! « Se egli o altri replicasse che l'istoria è prima per natura, quantunque sia seconda per tempo come quella che scrive del vero il quale è prima della sua somiglianza, io direi che il poeta non considera il verosimile se non come universale, però si doveva dar prima l'arte di scrivere questo universale, nè fa mestieri di considerare se l'universale sia innanzi a tutte le cose o sia dopo, come disse alcuna volta Aristotele: basta che sia più noto » (2). E ancora altrove: « Dunque il poeta non *guasta* la verità ma la riceve perfetta supponendo in

(1) V. II, *Lettere*, p. 403.

(2) *Discorso sul poema epico*.

luogo della verità dei particolari, quella degli universali i quali sono idee » (1).

Tutto questo è piccolominismo. Senonchè, pensandoci su, specialmente dopo lo sfogo della « Liberata » che gli era uscita di mano a dispetto delle teorie (la poesia quand'è nel cuore trova sempre una sua strada per scappar fuori) egli si accorse che quelle buone ragioni del maestro erano di impossibile attuazione. Allora, invece di rivelarne i motivi con la spassionata logica del Manzoni e di concludere che la colpa era del genere, egli, che sentiva compromessa, con quelle, la sua fama di poeta, prima cercò di trovare una via di mezzo, poi prese a rinnegare quasi con astio personale il defunto maestro, a dimostrarne l'errore e a dir che la colpa era sua.

Rivolgendosi sempre con voce di pianto al solito signor Scipione Gonzaga (2), gli disse d'aver trovato che quel tal verisimile non bastava a fare il meraviglioso della poesia e che, aggiungendovi l'elemento fantastico (il meraviglioso insomma), questo non si amalgamava col dato storico e non l'integrava, ma rivelava la sua « natura contraria ». Proponeva quindi un'altra soluzione. « Diversissime, Signor Scipione, sono queste due nature: il meraviglioso e il verisimile e in guisa diverse che sono quasi contrarie tra loro. Nondimeno l'una e l'altra nel poema è necessaria. Ma fa mestieri che arte di eccellente poeta sia quella che insieme le accoppi: il che, sebbene è stato finora fatto da molti, nessuno è (che io mi sappia) il quale insegni come si faccia. Anzi alcuni uomini di somma dottrina, veggendo la ripugnanza di queste due nature, hanno giudicato quella parte che è verisimile ne' poemi non essere meravigliosa nè

(1) *Apologia* op. cit. p. 178.

(2) Questo è un altro degli spettri padovani del Tasso. Fu proprio Scipione Gonzaga « giovinetto d'alte e ben avverate speranze » descrittoci dal Cesarotti nella sua breve storia delle Accademie padovane (Cesarotti Opere Pisa 1803 Vol. XVII Tomo I p. 155) che, approfittando d'un trasferimento dello Speroni a Roma, richiamò quelle, già impregnate di principi aristotelici speroniani, a quell'aristotelesimo integrale che aperse gli occhi intorno al vero essere della « Canace » al De Nores e al Summo. « Benchè - conchiude assai bene il Cesarotti - per la cieca adorazione degli oracoli del Peripato, le scienze filosofiche avessero da essa piuttosto pompa che frutto ». Onde vedemmo a pag. 157 con quanto irosa sorpresa il Summo leggesse la lode data dal Gonzaga al Guarini al quale anche costui aveva finito col convertirsi.

quella che è meravigliosa verisimile: ma che, nondimeno, essendo ambedue necessari, si debba ora seguire il verisimile ora il meraviglioso, di maniera che l'una all'altra non ceda ma l'una dall'altra sia temperata». E così fece: e scrisse la «Conquistata» in cui non si tratta più di integrare il dato storico con l'elemento fantastico a fine di ottenere quel tal verisimile; ma la storia resta immutata e il meraviglioso, cacciato fra gli interstizi di quella, viene zavorrato ben bene di allegorie e di simboli che assolvono essi alle finalità morali del poema. «Per queste ragioni - egli dice - io, nella riforma della mia favola, cercai di farla più simile al vero che non era prima, conformandomi in molte cose coll'istoria ed aggiunsi all'istoria l'allegoria. In modo che, siccome nel mondo e nella natura delle cose non si lascia alcun luogo al vacuo, così nel poema non si lascia parte alcuna alla vanità, riempiendo ciascuna di esse, e le piccolissime ancora e meno apparenti, di sensi occulti e misteriosi, e benchè negli episodi e in alcuna parte della favola cercassi indur la meraviglia con l'eccesso della verità, in ciò mi par di adempiere quel che è proprio officio del poeta e dell'arte sua».

Ma, poco persuaso egli stesso di questo travisamento del vero poetico, incapace di far tacere nella coscienza l'implacabile voce del Piccolomini, egli si ridusse a cosa che, per me, è il documento più importante della sua follia e della natura di essa. Cercò di rivoltarsi contro il Piccolomini stesso e di liberarsene: e, dopo averne sostenute per circa dieci anni le ragioni, volle distruggerle per non udirle mai più dentro e fuori di sè. Poichè questo verisimile, integrazione del vero col fantastico, a lui non era riuscito di trovarlo, volle dimostrare che esso era un sogno del Piccolomini, che, fra lo schietto verismo della storia e il presunto verisimile non c'è differenza alcuna, e che ragionava assai meglio il Castelvetro sostenendo identica la natura della storia a quella della poesia. Così la più cara delle concezioni filosofico-letterarie del tempo suo cadeva in frantumi sotto i colpi della sua follia. Seminò allora le sue pagine di sofismi dove c'è della febbre e dell'allucinazione, dove i frenologi, che avessero tempo e voglia di acclimatarsi in questo spinoso mezzo letterario, potrebbero ritrovare il cervello del Tasso. Eccone un saggio sul tema obbligato: il verisimile non esiste: esiste solo l'arido vero della storia. Svolgimento: «Se il verisimile non è vero e il vero non è verisimile, conviene ch'altra sia la natura del vero altra quella del verisimile perciocchè, se fosse lo stesso, il vero sarebbe verisimile

e il verisimile vero. Ma se il verisimile è altro che il vero convien ch'egli sia estraneo, ma le cose estranee sono aliene e le aliene dissimiglianti; laonde se il verisimile è altro che il vero è dissimile dal vero, e se è dissimile non è simile. Il verisimile dunque non è verisimile. E se questo è sconveniente, il vero avrà somiglianza con se stesso secondo la quale le altre cose saranno da lui dissimili ed egli dissimile dall'altre. E se al vero conviene la dissimiglianza dall'altre cose, gli converrà la simiglianza con se stesso e per queste ragioni è necessario che il vero abbia somiglianza con sè medesimo » (1). Non fa meraviglia che anche studiosi versati negli studi tasseschi, come il Belloni, abbiano trovato indecifrabile (2) il pensiero del Tasso e inesplicabile questa sua quasi repentina recisa contraddizione con le idee sostenute altrove: contraddizione che è di natura così chiara, chi la metta in rapporto coi precedenti del Piccolomini e del Castelvetro e col passaggio dalla « Liberata » alla « Conquistata ». Il quale avvenne appunto su questo bel fondamento. Qui l'arido e prosastico vero delle Cronache non tenta od osa neppure di trasfigurarsi un poco (tranne la solita timida *esagerazione* della realtà) per diventare poesia, dal momento che, fra questa e la storia, non si dà altra differenza che il verso. Solo per rispetto agli scrupoli moralistici (« pericolosissima - ripete il Tasso - sarebbe la lezione de' poeti se ne' casi dubbi non ci mostrassero la via da seguire ») quando la cronaca si presenta ispiratrice di male, quel male diventa un'allegoria: e tale, non donna, ne rimane Armida. Per rispetto alla meraviglia, poi, intervengono, non fusi, ma sovrapposti, quasi, al dato storico le fate e i romiti cristiani secondo i consigli del Minturno.

Tra il Piccolomini e il Castelvetro chi beneficia della discordia è il Minturno.

Così si consumò tra i fumi della follia tassesca un pensiero che, in terreno fecondo, avrebbe forse dato frutto anche allora e che, invece, si conservò vivo e senza sviluppo, in una specie di letargo, fino ai grandi giorni del romanticismo. Non ho il coraggio di condurre il lettore nel giro-tondo della polemica tassesca che egli potrà conoscere nelle opere del Solerti e del Vivaldi, ma che non gli appren-

(1) *Lettera al Cattaneo* V. II p. 406 (ed. cit.).

(2) BELLONI: *Studi in onore di G. Mazzoni* V. II.

derà nulla di nuovo. Invece, per conchiudere questo capitolo col parere di persona intelligente, ricorderò quello del Patrizio, uomo caro agli studiosi, per il suo dichiarato antiaristotelesimo e oggetto d' un particolare studio del Croce.

Interessanti sono le sue vedute sulla question della storia che, ai suoi tempi, era la questione tassesca. Con molta finezza egli giustificò la sua ferrarese simpatia per l' antitradizionale Castelvetro riducendo a coerenza logica alcune idee sostenute da quello per puro spirito di contraddizione senza vederne il fondo. Nel qual lavoro, naturalmente, finì con l' incontrarsi col Piccolomini. Ricordate quella sciocca idea del Castelvetro: ch' egli non capiva perchè la storia messa in versi non fosse poesia? Orbene il Patrizio trova modo di accettarne una parte riducendola a quest' altra pure antiaristotelica in apparenza: che non bisogna poi credere essere fra storico e poeta un assoluto divario di metodo: che l' opera di quello non è pura cronaca; che raccontare secondo il particolare non significa rinunciare a una sintetica rielaborazione intellettuale. Lo storico fa anzi un lavoro che avvicina parecchio il vero e il particolare dello storico al verisimile, necessario, universale del poeta. « E se nella storia così ordina le faccende che ne faccia una composizione, non ha egli una favola formata così bene come il poeta? E se così bene le parti della historia dispone che, mutatane o levatane una, mutazione senta il tutto, non ha egli la storia posta secondo i precetti di Aristotele? E in ciò specialmente che, scrivendola come il fatto è succeduto, egli fa il possibile e il verisimile altresì e talora anche il necessario? Quale differenza è dunque in questi capi aristotelici fra l' istorico ed il poeta? Certo niuna. E se niuna, lo storico e il poeta perchè, secondo questi precetti, non sono lo stesso? » (1). Questo è acuto ed è, in fondo, l' obiezione che il Manzoni faceva a se stesso con la famosa imagine dell' olio. Diceva: anche lo storico cerca di rendersi padrone della sua materia, d' intenderla, di sentirla, sicchè il poeta, arrivando dopo di lui, può fare come colui che aggiunge acqua all' olio. Ma il Patrizio aveva l' occhio a quei poveri uomini dell' estrema destra i quali credevano che raccontare « secondo l' universale » volesse dire idealizzare i personaggi della storia fino a farne dei simboli tutti eguali tra loro con assoluta indifferenza per la realtà. Ma vedete -

(1) FRANCESCO PATRIZIO: *Della Poetica* (Ferrara 1580) p. 160.

diceva egli - se il vostro Omero praticò come voi dite! Egli fece di Agamennone, Ulisse, Achille figure *storiche* nel senso che sono bensì « baroni soprani », ma punto sprovvisti di difetti o esenti da torti come suol essere ogni vivente (1). « Imperciocchè - dice egli più oltre - se questa ragion fosse vera, l'Iliade non più a gloria d'Achille che d'Aiace o d'un altro valente sarebbe fatta. E potrebbesi ella ad alcuno tale, suto anche ai nostri tempi, mutato solo il nome accomodare. Perciocchè quello che universale è, a molti sotto quello posti con le medesime o pari ragioni si può applicare. L'Odissea non più ad Ulisse conviene che a qualunque altro greco capitano che da Troia partendo patisse fortuna in mare, quali Diomede e Teucro ecc. »; e i proci si potrebbero attribuire a Diomede (2).

Qui parrebbe che egli fosse sul punto di chiarire la teoria della poesia come intuizione anche meglio del Piccolomini e, per questo e per altro, si spiega la simpatia del Croce per lui e le lodi punto frequenti d'un critico misuratissimo: Vittorio Rossi (3). È possibile però che la fortunata posizione polemica in cui si era messo lo facesse parlare meglio che non pensasse perchè, al postutto, egli non riesce a intonare abbastanza bene con queste belle premesse la conclusione del Castelvetro alla quale si attiene: che tutta la differenza tra storia e poesia sta nel verso. « Non può adunque poesia farsi a niun partito senza verso. E per conseguenza ella non può farsi in prosa » (4). Onde si vede che il buono derivava a lui più dal Piccolomini che dal Castelvetro ed era insomma quel tal pensiero non mai concretato dal rinascimento: il segreto della poesia essere intimo allo spirito del poeta, la materia in fine non essere che il modo di vederla di quello e l'abilità di adornarla solo un fallace modo di dire.

Quest'idea segna veramente il principio della critica moderna ed è interessante vederla albeggiare. Il che, meglio che con il Castelvetro, ci avviene forse con il suo capital nemico Annibal Caro. A uscir, finalmente, dalla cerchia dei teorici di professione, per interrogare un poco gli spiriti artistici che, sdegnosi delle teorie più in apparenza che in effetto, ci lasciarono traccia del lor modo di sentire quasi solo per accenni casuali e nella visibile disciplina della

(1) p. 161-2. (2) p. 164.

(3) *Storia della L. I.* (Vallardi 1912) V. II p. 269.

(4) PATRIZIO op. cit. p. 119.

lor prosa, assai più che dall' Aretino, tanto caro al De Sanctis ma decadente e strillone e incapace di ragionar davvero sulla meraviglia della sua spontaneità, c'è da imparare dal Caro. È questo il vero iniziatore di quella riflessa prosa moderna in cui non trovi più l'impaccio degli schemi latini e del classicismo di scuola, ma la naturalezza è però controllata e disciplinata da un qualche cosa che si chiama gusto: alla formazione del quale hanno cooperato lo studio di quelli e tutta una tradizione di cultura. In questo senso si può dire che il primo scrittore moderno, non è il Macchiavelli ma il Caro; ed io non so se sia mio o d'altri, ma è certo giustifichatissimo, un ravvicinamento di costui con il Flaubert. Non si può non fermare l'attenzione sul Caro e sul suo momento storico quando si ripensa alla complessa questione del classicismo e della prosa moderna: questione che non muta anche accettando per intero la acuta tesi opposta dal Romagnoli agli antichi argomenti del Bonghi (1).

Proprio alla questione del classicismo, nata nel 500, mi pare si trovasse di fronte il Foscolo, che più di ogni altro aveva riconosciuto il valore di esso come tesoro di luce e di armonia, quando si diè a tradurre Sterne e pensò all'opportunità di «pulire la lingua dalla ruggine dell'antichità e dalla falsa lega della moda in guisa che ognuno potesse riceverla e spenderla con fiducia»; e confessò: «Le donne gentili al parroco Jorik e a me suo chierico insegnarono a sentire e quindi a parlare men rozzamente» (2). La prosa dei primi anni che si fa critica di se stessa in quella della versione del «viaggio» è forse una pagina non mai scritta della storia degli esperimenti letterari foscoliani: ma la questione è molto complessa, torna assiduamente fra i pensieri dello Zibaldone leopardiano e c'è materia per un libro. I cui più importanti capitoli riguarderebbero forse questo momento letterario d'Italia e di Francia fra il cinque e il seicento in cui «le donne gentili», con la forza della loro ignoranza, cominciarono ad aver parte così preponderante nella trasformazione della prosa. Tutto ciò non è digressione, perchè la prosa del Caro, specialmente quella delle lettere, pare a me che dovrebbe avere un posto proprio nella storia della critica, tanto ci si sente una nuova coscienza stilistica (3).

(1) E. ROMAGNOLI: *Perchè la letteratura italiana non è popolare in Italia* (Rivista d'Italia, Febbraio 1919).

(2) FOSCOLO: *Opere* V. I p. 314-15 (Napoli 1887).

(3) Cf. anche le *Osservazioni del Leopardi*: Zibaldone V. IV p. 290.

Peccato che il Caro non la chiarisse di proposito. Egli non si impacciò mai con Aristotele e, quando ci fu tirato, mostrò di conoscerlo a orecchio e lo falsò (1): ebbe anche visibilmente a schivo le filosofeggianti diatribe sull'arte le quali stridevano con il suo vivissimo e immediato sentimento di quella, ma il nodo della questione forse non gli sfuggì.

È probabile, insomma, che quell'idea ancor così incerta, il poeta non essere un semplice adornatore e la forma non essere estranea all'intimo suo, ma tutt'uno col suo modo di vedere l'oggetto, in lui fosse già albeggiata. Le fuggevoli e quasi sempre incidentali allusioni al problema dell'arte, che si possono leggere nelle sue « Lettere » non sono mai così recise e chiare da poter essere citate vittoriosamente come riprova d'una mentalità critica nuova, ma espressioni d'insolita raffinatezza sarà facile coglierne a tutti.

Tanto che, dopo discorso di lui, si trascorre senza fatica a parlare di quel gran pazzo di Don Chisciotte che disse una frase sul valor della quale non è possibile contendere: « la penna è la lingua dell'anima » (2).

(1) CARO: *Opere* (Laterza 1912) V. I p. 51.

(2) CERVANTES: *Don Chisciotte* (ed. Sonzogno) V. II p. 99.



CAPITOLO XV.

Il Cervantes.

SOMMARIO. — **1.** Questo medesimo stato di cose trovato dal Cervantes - Necessità di conoscere queste idee critico-aristotelico-italiane per una più sottile intelligenza del Don Chisciotte - La satira letteraria di esso. — **2.** Scene ispirate da questa sul principio della seconda parte - Tornato in patria Don Chisciotte (la poesia e l'universale) riconosce la necessità di sacrificare a se stesso Sancio (la storia e il particolare) - Argomenti suoi, indignazione di Sancio - Incredulità di Don Chisciotte quando viene a sapere che il suo poeta parla anche di Sancio - Si prova a interpretare con ipotesi aristoteliche la cosa - Ma gli assicurano che in realtà quel poeta narra le cose proprio come andarono; secondo il particolare - Rappresaglia di Don Chisciotte su Ulisse ed Enea. — **3.** Importanza del libro come satira delle assurde idealizzazioni contemporanee: vero ritorno della poesia alle fonti della realtà - Poema di cose storiche - Don Chisciotte è il Goffredo della Poesia: Sancio è il Goffredo della Storia - L'opera non è un ultimo frutto del rinascimento ma è reazione ad esso: unico glorioso frutto della controriforma - Ingenuità delle moderne idealizzazioni di Don Chisciotte: esempio: l'Unamuno.

Ma della mortificazione ch'io dovetti infliggere al lettore (e un poco a me stesso) col metter in tavola quanto più brevemente potei le carte dialettiche della questione storico-poetica, così poco allietata dall'intervento del Tasso, io non ho ora più ragione di scusarmi. Valeva la pena di durare quella fatica se, per essa, potemmo arrivare a comprendere un po' meglio e un po' di più la superba poesia del Don Chisciotte. Solo un poeta può intendere la gioia di un critico che, dopo aver durato pazienza a spazzare i ciottoli e gli sterpi

di una via senza ombre, d'un tratto, a un'inattesa svolta di quella, vede stendersi, sotto una visuale nuova, un paesaggio che egli credeva di conoscere già e che, invece, proprio di lì, rivela la sua vera natura e una nuova bellezza. Non ch'io pretenda d'aver scoperta con ciò la grande e semplice poesia del Don Chisciotte: ma in quella poesia ci son pur vari aspetti e nessuno, credo, penserà di vederci il fondo a tutti per intuito del suo naturale buon senso. Non è incomparabile soddisfazione, insomma, sentire che di quel capolavoro si è rimesso in luce un aspetto offuscato dal tempo, che ci si ritrova più da presso alla genuina ispirazione del poeta e quasi più in confidenza con lui? Tale è il caso nostro. D'improvviso ci si accorge che, dissodando il grande sterpaio della controriforma letteraria, s'è venuto a ricostruire il mondo ideale tra cui si formò il Cervantes; che la portentosa diatriba tra l'eroe catalano ed il suo scudiero avulsa da esso perde parte del suo sapore satirico; che le ragioni della poesia e dell'universale sono fra le mani di Don Chisciotte e quelle della storia e del particolare tra le mani di Sancio.

Disse bene un acuto compianto studioso di cose cervantesiane: «Nessuno finora ha determinato bene la misura dell'influsso italiano nello sviluppo intellettuale del Cervantes: molti fatti particolari sono ancora oscuri e molte derivazioni e influenze generali non abbastanza studiate» (1). Il fatto sta che, per conoscere gli influssi di un qualche cosa come un movimento di idee, il più necessario è conoscere quel movimento. Così la cagione di tale lamentata deficienza per rispetto al Cervantes, non è pigrizia o penuria di studiosi suoi, chè il Savi-Lopez, per esempio, se avesse avuto dove metter le mani, l'avrebbe certamente colmata: ma è colpa di quegli altri. Fra i pochi che si sono occupati dei teorici nostri della controriforma, nessuno (senza far torto a nessuno) ha mai cercato di riferire con un certo scrupolo che cosa essi pensassero; e almeno questa lacuna vorrei che riuscisse a colmare il mio studio. Ma il troppo lauto compenso per me si è che, badando ad essa, ho trovata come risolta da sè anche la question del Cervantes tanto sono italiani (e che altro potevano essere allora?) i presupposti teorici di lui. A segno tale che, a quella domanda del Savi-Lopez, si potrebbe rispondere con una risposta molto complessiva e punto ardita, chi

(1) PAOLO SAVI LOPEZ: *Cervantes* (ed. Ricciardi).

l'intenda col solito granello di buon senso: il primo effetto degli influssi italiani sul Cervantes è il Don Chisciotte. Le fonti teoriche di lui furon proprio le medesime che tormentarono il Tasso: l'uno e l'altro ebbero tra mano gli stessi libri, udirono parlare delle stesse cose; frequentarono, forse, talora, gli stessi uomini. Vedete fatalità. Gli anni della peregrinazione in Italia vanno, pel Cervantes, dal 1569 al 1575 e son quelli che videro nascere la poetica del Castelvetro e l'altra del Piccolomini: anni capitali per il costituirsi di quel gran problema della storia e della poesia che noi abbiamo illustrato. Fra il Tasso e il Cervantes ci fu questa sola differenza: che dove l'uno pianse e si disperò, l'altro, genio sublime, sorrise.

Tutti sanno che il Don Chisciotte è, fra l'altro, una vittoriosa satira letteraria, la satira degli eroi romanzeschi che s'allargò e trionfò tosto in sublime satira umana: ma il bello è che, secondo si deduce da qualche passo, il primo germe del libro furono le nostre polemiche letterarie, fu quel suo superbo stare in ascolto per l'Italia del Piccolomini e del Castelvetro in cui si discuteva del poema eroico e dell'universale con quelle ridicole apologie dei « personaggi illustri anzi illustrissimi » a dispetto degli umili o semplicemente umani che venivano banditi nel « particolare » e nella storia. Ed io, che non ho simpatia alcuna per le sopravvalutazioni finalistiche delle opere poetiche, e mi meraviglio di vederne cercare, non dico nell'Ariosto e nel Tasso, ma perfino nel Manzoni, m'accosto sempre più all'opinione che questo scapigliato e freschissimo Don Chisciotte nascesse da un'ispirazione polemica che s'integrò con tutta la superba fantasmagoria cervantesiana, ma non disparve giammai. Oggi, invece, mi pare che prevalga la tendenza contraria - penso a uno scritto del povero Rabizzani - la quale può anche essere buona come reazione alle bubbolate dell'Unamuno, ma, quanto a voler restituire il Cervantes allo sfondo del rinascimento - del nostro rinascimento ariostesco - in una gioia d'arte pura, l'arte per l'arte, è un onore da risparmiare a quella sua pensosa fronte castigliana. C'è in lui qualche cosa della tristezza tassesca; e c'è, di più, l'ironia superba del genio.

Ma poichè a un entusiasta del Cervantes, quale io mi sono, può essere facile passare la parte (e qualcuno potrebbe accusarmi di far della critica estetica): poichè, d'altra parte, il lettore conosce già anche troppo le idee critiche del tempo, leggiamo insieme, nella seconda parte del Don Chisciotte, quei primi capitoli che son tutta

una revision critica dell'opera fatta poeticamente dal gran poeta e inquadrata in essa con omogeneità portentosa, arriviamo fino alla sapiente conclusione del baccelliere Sansone Carrasco. Ascoltiamo Don Chisciotte e Sancio che, reduci dalle loro campagne, si svelano a vicenda i loro cuori nel segreto delle consapevoli pareti domestiche, e vedremo il problema dell'universale e quello del particolare, i diritti della poesia e quelli della storia, le ragioni dell'ideale e quelle della realtà, diventare schiettissimo pianto umano nelle confessioni di Don Chisciotte, formidabile buon senso nelle pretese di Sancio: e tutte quelle pedagogherie italiche, dal Robertelli in su, ci ritorneranno alla memoria leggere e brillanti come un raggio di luna.

Ricordate? Quel segreto colloquio fra Don Chisciotte e il barbiere in materia di poesia è interrotto da un rumore... Che cosa fosse quel rumore non lo potrebbe dire Cervantes come poeta: ma lo può come storico. « La storia - egli dice - racconta che le voci udite da Don Chisciotte, dal curato e dal barbiere partivano dalla serva... »

Oh la storia! È dessa il tormento di Don Chisciotte che, reduce dalle sue peregrinazioni, uscente dalla poesia, discerne su di sè lo sguardo spiante, maligno, inesorabile della storia. Allora egli si dispone a fare alla poesia l'ultimo sacrificio e il più doloroso al suo cuore buono: si dispone a sacrificarle Sancio Pancia. Non che egli, uomo giusto, non riconosca l'iniquità d'un tal atto; ma necessità lo impone. A entrare nel pelago della poesia con Sancio sente che quello lo tirerebbe al fondo con rovina reciproca. Onde, in gran segreto, si apparta col turbolento scudiero, si confessa a lui e si prova a farlo tacere, a impietosirlo e a disporlo al grande sacrificio che è, per la celebrità di Sancio, una specie di suicidio. Ma lo fa con parole così profondamente umane che voi dite: Don Chisciotte ha ragione e non difende il suo egoismo ma il suo ideale: difende la poesia!

« Frattanto Don Chisciotte si rinchiuso con Sancio nelle sue stanze e, trovandosi tutti e due soli, disse a Sancio: « Molto mi pesa che tu mi vai incolpando di averti tolto di casa tua per le mie peregrinazioni; noi siamo usciti insieme; scambievole fu la nostra colleganza e la nostra varia fortuna; una medesima mutabilità di vicende abbiamo corso egualmente: e se tu fosti una volta sbalzato in aria con una coperta, io cento volte fui bastonato e *in ciò solo io ho avuto una parte maggiore della tua.* - Quest'era ben di do-

vere, rispose Sancio, perchè a detta di Vossignoria vanno le sventure più attaccate ai cavalieri erranti che agli scudieri. - Tu sei in errore, Sancio mio, disse Don Chisciotte: giusta il detto: «quando caput dolet...» - Non intendo altro linguaggio che il mio - replicò Sancio. - Ho voluto dire, soggiunse Don Chisciotte, che quando duole la testa, dolgono anche tutti gli altri membri: e, quindi, essendo io il *tuo padrone e signore, sono la tua testa* e tu parte di me per essere il mio servitore; e perciò dei provar dolore del mio male come debbo io sentirlo del tuo. - A questo modo - disse Sancio - la dovrebbe essere: *ma quando io membro ero sbalzato in aria sulla coperta* stava la sua testa dietro la muraglia del cortile vedendomi volare senza provar dolore di sorta alcuna, e, se sono obbligati i membri a dolersi del male della testa, *era la testa in dovere di dolersi dei membri*. - Vuoi forse con ciò inferire, o Sancio, disse Don Chisciotte, che io non sentissi dolore in quel frangente? Se ciò tu credi, non dirlo e non pensarlo nemmeno, perchè io provavo nell'animo maggior tormento che tu nel corpo: *ma lasciamo da parte questo discorso che verrà tempo di ponderarlo* e facciamoci a quello che importa di più. Dimmi, amico Sancio, che si dice di me in questa terra?» (1)

Scena deliziosa in cui la satira letteraria è così fusa all'umanità dei personaggi ch'io preferirei non guastarla con chiose e non scomporla con inframettanze critiche, tanto mi par facile intenderla e sentirla, e tanto le delicatissime sfumature di essa svanirebbero nei miei compendi dialettici. Don Chisciotte, insomma, è il personaggio che vuol salire dal particolare della storia all'universale della poesia. Ma, secondo le conclusioni italiane e tassesche, il personaggio a ciò destinato si nutre del merito dei suoi compagni come un vampiro e lascia sulle spalle di essi i suoi scacchi e i suoi torti come un filisteo. Don Chisciotte, in nome del suo ideale, la poesia, si prepara a diventare vampiro e filisteo. Quelle accorte parole di lui a Sancio, somigliano, pel contenuto, quelle che il superuomo Nietzsche direbbe alla sua vittima: ma il tono è così pieno di rassegnata tristezza umana che ci vien da abbracciar Don Chisciotte «Non dirlo, nè pensarlo nemmeno, Sancio....».

Allora sentiamo che la vittima non è tanto Sancio quanto lui

(1) DON CHISCIOTTE op. cit. V. II p. 20.

stesso. Ma sì - egli dice - se tu sapessi e se io potessi parlare! Anch'io ho poveramente sofferto, come te, ho diviso il tuo dolore mentre ti buttavano in aria con la coperta e tenevo la testa dietro la muraglia e fingevo di non occuparmi di te; anch'io sono stato bastonato, anch'io ho provati i tuoi stessi sentimenti, anch'io sono un povero uomo! Ma tu non farmi la spia che io sono un povero uomo come te; e che la poesia non lo sappia! Tu puoi piangere perchè sei la storia, io non posso piangere, o Sancio, perchè son la poesia; fortunato te che puoi scomparire col fardello della tua umanità e lasciarmi solo nel vuoto aere della mia astrazione...

Ah! Figuratevi a questo punto la sorpresa di Don Chisciotte; quando, dopo tanti sacrifici fatti e da fare alla poesia, si sente dare a bruciapelo la notizia che il romanzo delle sue gesta è già stato scritto, ma, incredibile e vero, vi si trova tal quale il nome del misero Sancio Pancia con i segretuzzi storici che quello porta con sè. « Sappia - gli comunica costui - che rimpatriò iersera il figliuolo di Bartolomeo Carrasco, il quale ritorna dallo studio di Salamanca fatto baccelliere, ed essendo io stato da lui per dargli il benvenuto, mi disse che la storia della Signoria Vostra si leggeva su per i libri col titolo: « L'ingegnoso Idalgo Don Chisciotte della Mancianza ecc. ». *Aggiunse ch'io vi sono ricordato col medesimo mio nome Sancio Pancia e così pure la signora Dulcinea del Toboso con le giunte di altri segretuzzi fra noi due soli*, ch'io mi son fatti mille segni di croce per lo stupore che possano essere venuti a notizia di chi li ha scritti » (1).

La prima idea che ne viene a Don Chisciotte è una questione aristotelica: pensa che, se già volava per ogni dove il racconto di sue gesta, l'autore di esso, non solo doveva essere un mago per averle sapute così presto, ma doveva pur essere una delle due, o amico o nemico: « *amico per ingrandirle e innalzarle sopra le più segnalate di cavaliere errante; nemico per annichilirle e metterle al di sotto delle più vili che fossero mai state scritte di inglorioso scudiero* ». Cioè non gli passa neppure per la mente che codesto autore abbia potuto scrivere le cose come erano andate veramente, e farne un'opera bella e interessante contravvenendo al principio aristotelico che, nella tragedia e nell'epica, i personaggi si rappre-

(1) p. 21.

sentano o migliori o peggiori della realtà, secondo l'universale insomma. Anzi quest'ultima immagine dell'*inglorioso scudiero* lo richiama a considerare l'udita novella; nel suo libro si parla proprio di un umile scudiero come Sancio Pancia! E con qual costrutto? «Dopo tutto questo andava fra se stesso dicendo: *Eppure delle imprese degli scudieri non si usò mai di fare menzione in iscritto e quand'anche vi fosse una tale istoria, dovendosi riferirla ad errante cavaliere*, dovrebbe essere per necessità eloquentissima, alta, insigne, magnifica, veritiera» ⁽¹⁾ (veritiera secondo il necessario s'intende). Difatti l'umorismo certamente parodistico della scena tocca il suo vertice quando Sancio e Don Chisciotte, quello sordo al profondo latinorum del «quando caput dolet», questo fisso nel suo concetto della poesia aristotelica, si presentano al baccelliere per farsi rendere conto del come sono trascritte le loro avventure in quel tal romanzo. E Sancio chiede al baccelliere con tutta garbatezza: «Favorisca dirmi: si parla mai dell'avventura dei mulattieri, quando il nostro buon ronzinante s'invogliò di procacciarsi anch'egli avventure?» Sansone Sarrasco capisce, dagli occhi di Sancio, che costui, a dispetto della gloria padronale, si interessa alla sua propria celebrità, e gli risponde: «Nulla ha omesso quel savio, racconta ogni cosa con fedeltà, con esattezza, nè tacque neppure le capriole che fece il buon Sancio sulla coperta. - Io non ho fatte capriole sulla coperta, rispose Sancio, ma per aria, e furono più del bisogno» ⁽²⁾. Figuratevi la sorpresa di Don Chisciotte, il quale, udendo il suo poema scendere a così trito particolare, si sforza d'interpretare in altro modo le parole del baccelliere. Sarrasco non gli sa dar torto, ma, intanto, rincara la dose dell'amarezza donchisciottesca. «Con tutto ciò - replicò il baccelliere - dicono alcuni che hanno letta la storia che avrebbero desiderato di veder dall'autore poste in dimenticanza le bastonate infinite date in diversi incontri al signor Don Chisciotte». Ma Sancio che, per conto suo, non ha se non bastonate da affidare alla storia, lo interrompe indispettito. «Queste sono verità, rispose Sancio, e non potevano essere dimenticate da chi racconta» ⁽³⁾.

Con la quale uscita il buon senso di Sancio, senza saperlo, ha sciolto il nodo della questione. E allora, contro Sancio (la storia)

(1) p. 22.

(2) id.

(3) id.

ecco levarsi, armata dei suoi quattordici punti aristotelici, la poesia (Don Chisciotte). Il quale, rappresaglia per rappresaglia, al veder così messi in tavola dalla storia i suoi propri fatti di casa, mette egli in tavola, allora, quelli di Ulisse e di Enea. « Poteano per altro tacerle per giustizia - disse Don Chisciotte - perchè le azioni dalle quali non viene cangiata od alterata la storia possono passarsi sotto silenzio quando tendano a mettere in discredito il protagonista. E per mia fede che non fu Enea sì pietoso come il dipinse Virgilio, nè sì prudente Ulisse come ci viene descritto da Omero ». Senonchè, proprio da questo contrasto fra Sancio e Don Chisciotte, scaturisce la rivelazione che li dovrebbe metter d'accordo e che definisce lo stranissimo libro. Esso non è un romanzo: è una storia... « Dice benissimo Vossignoria - soggiunse Sansone - ma altro è lo scrivere poeticamente, altro il farlo storicamente. È lecito al poeta raccontare o cantare le cose non già quali furono ma quali avrebbero dovuto essere, mentre lo storico invece ha da scriverle non già come avrebbero dovuto essere, ma quali realmente furono senz'alterare in un punto solo la verità o con mutazioni o con aggiunte.... ». E chi ci gode è Sancio. « E di me ancora - disse Sancio - chè dicono che sono uno dei principali personaggi... Dio non mi dia bene - rispose il baccelliere - se voi non siete il secondo personaggio di quella storia: ed avvi taluni cui vanno a sangue i vostri ragionamenti anche più di quelli di ogni altro ivi introdotto.... » (1) Don Chisciotte resta con tanto di naso.

Ora che cos'è il Don Chisciotte? Credo che sia la risposta più profonda data da un poeta, ed in poesia, al questionario aristotelico. Il poeta era spagnuolo ma, anche se non fosse stato di educazione italiana, la sua cultura non sarebbe stata molto diversa, perchè il rinascimento si manifestò in Ispagna meno e più tardi che altrove e quello che vi prese piede fu appunto questo tardivo della contro-riforma. Il significato letterale e quello morale del libro sono già noti e chiari: quello letterario mi pare non meno evidente e punto oscuro. Vi è sfatato il pregiudizio che le regole aristoteliche debbano condur la poesia a diventare astrazione di bene o di male, parenetica descrizione di santi e di eroi o di dannati e, quindi, ine-

(1) p. 24-5.

vitabile esagerazione della realtà. « Il più difficile personaggio in una commedia è quello che fa la parte dello stolto, perchè non deve essere uno stolto davvero chi si propone di parer tale »; farà dire il Cervantes, poco più oltre, al suo eroe in uno di quei lucidi intervalli che sono così insistenti nell'opera. Onde il trionfo di Sancio, più che il trionfo del particolare sull'universale, è quella vera, esatta, profonda interpretazione dell'uno e dell'altro già affiorata appena nel pensiero del Piccolomini e del Patrizio. Il poeta deve sentire bensì sotto specie d'eternità il particolare che vede e rappresenta; ma questo eterno (o universale) non è nella cosa ma in lui.

E, quand'è in lui, egli lo vede e lo sente dappertutto: nelle bastonate di Sancio, come in quelle di Don Chisciotte, senza bisogno di lasciar nella penna le prime o di ridur le seconde a vittoriosi tornei. Così il particolare della storia, per diventar poesia, non ha bisogno di essere scritto in versi, come pensava la buon'anima del Castelvetro; ma può diventar tale anche in prosa e senza mutar troppo d'aspetto, solo che il poeta lo veda e lo senta con occhi e cuore di poeta. Così il « Don Chisciotte » è un poema di cose storiche (cioè comuni) e scritto in prosa. Ed è questa la grandezza del Cervantes in quel momento della storia; una grandezza innanzi a cui il povero Torquato arrossisce. Mentre, ormai, la poesia incapace e paurosa di esprimere e di toccare il nuovo, complesso e sovente angusto mondo ideale, si isolava dalla realtà e dalla storia, Cervantes (e non c'era con lui, in Europa, se non il gemello suo Shakespeare) la riconduceva senza rinuncie nel cuore della realtà a cavallo del somarello di Sancio e la faceva danzare di giovinezza e di libertà proprio in quella cerchia che le pareva preclusa: l'umanità di tutti i giorni, con le sue miserie e le sue gioie più comuni. E l'ideale non ne restava bandito, ma s'incarnava in essa rigoglioso e possente.

Chi legge questo poema, che è la storia di una fantasia verisimile scritta in prosa, e si ferma ai tanti trapassi in cui la storia è contrapposta alla poesia, e tien presente via via il pensiero critico-filosofico di quelli anni, capisce che la satira è assai più direttamente letteraria, e ad un tempo più universale, di quel che non si sia detto fin qua, attribuendola solo alle smanie romanzesche le quali non erano poi tanto diffuse, quanto, per comodità, si ripete, e non dovevano portare dissesti gravi nelle fantasie del pubblico. È proprio la satira dell'eroico (in cui trova posto, del resto, anche il romanzesco)

come accaparratore dell' « illustre » e distruttore dell' « uomo » il quale è poi esso quel tal « vero » oggetto della poesia. Don Chisciotte è Rinaldo, Tancredi, Goffredo, quali li volevano il De-Nores e gli altri infatuati aristotelici del tempo; l'altro Rinaldo, Tancredi, Goffredo, quelli della storia, con le loro umane debolezze, coi pensieri ripugnanti, in apparenza, alla poesia e alla morale, si trovano in Sancio e sono poesia tanto più vera e universale che la troppo universale e monca poesia dell'eroe castigliano. Nel voler vivere in essa sta la follia di Don Chisciotte: e tutto il poema appare come un risveglio dell'arte dal vano sogno in cui l'avevano chiusa i letterati di quelli anni. Dico che tale esso appare a noi, ripensandoci, perchè Cervantes è soprattutto poeta e può darsi che la sua intuizione di poeta arrivasse anche più oltre che la sua coscienza di critico. Si ripensa alle parole con le quali Don Chisciotte, sdegnato di vedersi così tradito dal suo poeta a beneficio di Sancio, s'ingegna di screditarlo. « Oh adesso sì ch'io sostengo, disse Don Chisciotte, che non sia stato un savio l'autore della mia storia, ma sì bene qualcuno di questi ignoranti cicaloni che, senza verun pretesto, s'accingono a scrivere, esca fuori quel che vuol uscire, e si può rassomigliarlo a Orbaneia, il pittore di Ubeda, che, interrogato di quello che dipingesse, rispose: *quel che verrà fuori* » (1).

Egli sentiva dunque in sè la divina libertà della poesia: ed è possibile che, nel fervore dell'ispirazione, provasse per i critici suoi contemporanei un disdegno e intravedesse soluzioni poetiche quali, nella meditazione astratta, non riuscivano poi a comporglisi in mente, con altrettanta chiarezza. Nessuna meraviglia dunque che, negli scritti teorici, egli si mostrasse meno chiaroveggente e più impacciato dall'aristotelesimo italico. Il fenomeno è tutt'altro che raro: questo sarebbe un altro punto di contatto del Cervantes con Dante.

Al quale egli ci fa ripensare più d'una volta, specialmente quando s'ode parlare della sua opera come di frutto del rinascimento: poichè essa nasce piuttosto da un sentimento di reazione, in quel periodo che prende nome appunto dalla reazione cattolica, ed è l'unico figlio forte e sano di essa nei paesi latini, quello che portò alla gloria del capolavoro ciò che di grande e di eterno v'era in quel moto di spiriti: il bisogno di autocoscienza mancato al rina-

(1) p. 26.

scimento. Se Torquato Tasso, invece di cadere tra le grinfie dello Speroni, o tra i miasmi della corte Estense, si fosse imbattuto e accompagnato, per l'Italia d'allora, con questo vagabondo cristiano, chi sa che la letteratura del Concilio di Trento sarebbe riuscita meno miserevole!

Perchè il mutilato di Lepanto si leva nella storia e nella poesia di contro al movimento germanico come paladino di Roma.

Informandosi a una profonda consapevolezza religiosa, egli rappresenta l'eterno problema dell'uomo, con una interezza e una libertà assoluta, quale la Germania non avrà, nel suo immanentismo, fino a Goethe. Voi trovate nel Don Chisciotte la vita come antitesi insolubile di ideale e di realtà, di poesia e di volgarità, che si conchiude in onesta ironia fatta di incitamento all'umiltà: il trionfo di Sancio. In Germania con Lutero quell'antitesi finisce in ironia fatta di superbia e d'impeto. Quello che ci resta dalla lettura del Don Chisciotte è una sfiducia nelle forze dell'idealismo puro che è religione. Un autore tedesco avrebbe conchiuso con il trionfo di Don Chisciotte e con il bando di Sancio. Ne volete una riprova? Oggi, ieri soprattutto, ieri sotto l'influsso delle correnti germaniche, l'opinione generale portava a vedere in quel libro un'esaltazione dell'idealismo *creatore*, un trionfo della gran febbre *creatrice* di Don Chisciotte, a calar quasi un sipario sull'opera di Sancio che aveva l'aria d'un fastidioso ingombro posto alle calcagna del cavaliere errante e *creatore*. E chi, di questi ultimi anni, non l'ha ripetuto un po' più di quanto occorra per restare nei limiti del buon senso, scagli la prima pietra. Ma non ricordate come furon battute le mani a quel cicalone del signor Unamuno il quale volle dar saggio di molto gusto e di molta sapienza sottoponendo il Cervantes a quest'iniezione d'idealismo germanico, e quando, all'ultimo, si trovò di fronte all'indiscutibile realtà che il suo autore fa rinsavire Don Chisciotte, diede prova di finissimo acume critico sostenendo che il savio era Don Chisciotte e il matto Cervantes?

Invece, ripensando a tutto il libro, a quel contrasto fra i due personaggi davanti al baccelliere, alla conclusione dell'opera, si sente che l'eroe del poeta è Sancio, segno del nostro incerto destino mortale, cui è sciocco ribellarci perchè lo dobbiamo portar sulle spalle, cercando di conformare ad esso, il meglio possibile, la povera vita.



CAPITOLO XVI.

Le origini del secentismo.

SOMMARIO. — **1.** Gesuiti e Spagnuoli come cagione del secentismo in teorie ed esagerazioni oltrepassate. — **2.** I tre veri elementi del secentismo: reazione cattolica - esaurirsi del rinascimento - spagnolismo - Ciò che v'era di buono e di progresso spirituale negli impulsi originari del primo - Aspetti del secondo e del terzo - Affinità e confusione dei due ultimi - In che rapporti essi stieno con la reazione cattolica - Il partito che questa ne trasse - Il secentismo come sviamento d' un effettivo risveglio letterario - L' aspirazione al medioevo di Michelangelo - Accenni in lui e in altri scrittori a contrastanti elementi che si sarebbero potuti svolgere. — **3.** Fallimento d' ogni impulso migliore - Effetto: ipocrisia del pensiero e dell' animo - Multiformi aspetti di essa - La consapevole menzogna dell' allegoria - L' immoralità larvata - In nome di tutte queste ipocrisie si riconciliano i partigiani del De Nores e quelli del Guarini e la discordia loro sparisce nel secentismo - Disprezzo dell' anima umana - L' arte «superba tappezzeria»: la sublime trovata dell' «eco» - L' allegoria del Marino. — **4.** Somiglianza fra la teoria della poetica e quella dell' oratoria sacra - La «Poetica» del Beni come suggello delle teorie secentesche - Il «concetto poetabile» - La poesia non deve essere «nè chiara nè precisa» - «Volatizzazione» ossia perfezionamento delle regole aristoteliche - Esempio: il Marino. — **5.** Identico stato di cose nell' oratoria sacra - Il «concetto predicabile» e il «canocchiale aristotelico» - L' oratoria sacra deve bandire l' esperienza e l' osservazione delle cose umane - Puro trastullo della fantasia - L' imagine della «tappezzeria» confacentesi ad essa come alla poesia. — **6.** Ultimo perfezionamento d' Aristotele con la «poetica» del Donato - Aristotele vero teorico della tragedia tolta dal martirologio cristiano - Proprio in essa si eccita e si purga ad un tempo il terrore e la misericordia secondo gli intendimenti di quello - I vescovi e i baroni del tempo eguali in dignità a Edipo e Alemeone - An-

che in questo il classicismo si perde nello spagnolismo: satira del magister Stopinus - Invettiva del Filicaia contro il seicento dalle soglie dell' Arcadia.

« Hic enim scit super omnes delinquere qui ex terrae materia fragilia vasa et sculptilia fingit ». *Il Libro della Sapienza*.

Vale ora la pena di discutere un'altra volta come si formasse il fenomeno del seicentismo, e quanta colpa vi avessero i Gesuiti e quanta gli Spagnuoli? A me pare che a questa domanda si sia già risposto abbastanza nel corso delle pagine precedenti e che la risposta presenti una chiarezza non inferiore a quella di molte altre accolte come definitive, per quanto può essere chiara e definitiva la conoscenza dei fatti umani su questa oscurissima terra. Per procedere con metodo rigoroso bisognerebbe tornare a informare il lettore delle varie opinioni altrui senza neppur domandargli se egli ne sia informato di già, e cominciare almeno da quelle del Settembrini, così recise e inquisitorie che nessuno, oggi, si sentirebbe di ripeterle senza mitigarle alquanto ⁽¹⁾. Ma non creda il lettore che il più grande rigore d'inquisizione sia stato raggiunto dal Settembrini. Un esempio per tutti: circa quarant'anni fa, Ugo Angelo Canello, nobilissimo intelletto e nobilissimo cuore, dalla cattedra di Padova, proprio quella del Riccobono e del De-Nores, quasi per un destino di catarsi, spiegava così il prevalere dell'Eneide sull'Iliade in questi anni di controriforma. « L'Eneide era il poema dell'umanità politicamente riunita sotto la direzione di Roma, l'Iliade il poema dell'indipendenza nazionale, quindi i Gesuiti, nemici dell'indipendenza nazionale, le movevano guerra » ⁽²⁾. Ora è possibile che un uomo di cultura come il Canello, ignorasse che, nel cinque e nel seicento, i Gesuiti, sul problema dell'indipendenza nazionale, almeno così rigorosamente inteso, potevano dormire tranquillissimi sonni anche perchè non esisteva? È però vero che queste parole suonavano stranamente simili a certe altre del Mazzini che, parlando dei papi, non solo del cinquecento, ma dei loro predecessori al tempo di

(1) Importantissime tuttavia mi sembrano le opinioni in proposito del nostro romanticismo. Per es.: GIOBERTI: « *Il Gesuita Moderno* » (Losanna 1846) t. II, cap. VII, p. 593-4 e passim; BOTTA: *St. d' It. cont. di quella del Guicciardini* l. 22 (ed. 1824, Vol. IV, p. 186 e seg.).

(2) CANELLO: *Storia della lett. ital. nel sec. XVI* (Milano 1880) p. 627.

Dante, scriveva: « I papi non potevano nè volevano fondare l'unità nazionale » (1). Il Mazzini, però, parlava da agitatore e simboleggiatore e ciò che più importava, nelle sue parole, non era l'esattezza storica: il Canello parlava, invece, dalla cattedra. Ma ci veniva, come parecchi altri, dalle giornate garibaldine, e insegnando la storia d'Italia già intravista fra le passioni di un mondo nascente, gli restava nell'orecchio tanto frastuono di voci estranee, da confondere con facilità quelle della politica con le fredde parole della scienza. Si deve in parte a questo, io credo, se la questione delle origini del secentismo, così oppressa dall'ombra del Concilio di Trento, parve meno semplice e chiara di quel che in realtà non sia. Oggi, spazzato il campo da queste esagerazioni, è facile trovarsi d'accordo.

È facile, dico, vedere in quale rapporto stieno fra loro quei tre elementi ai quali, via via, secondo il gusto degli storici, si suol dare la colpa di questo grande fenomeno letterario: reazione cattolica, esaurirsi del rinascimento, spagnolismo.

Bisogna dir subito che quel primo elemento, che si formalizzò e inaridì poi subito in oppressivi formalismi, era in origine un nobilissimo impulso, e, inteso con la solita discrezione, un vero progresso sul rinascimento. Questo, infervorato da una febbre di riesumazione, e ammaliato da un sogno di bellezza, aveva interrotto il corso dei profondi pensieri medievali e sviato il cuore dell'uomo — ma assai più l'arte — dal problema del dolore umano che è l'eterno problema del bene e del male. Che quell'interruzione rinnovasse l'aria e, rimettendoci a contatto col mondo antico, rendesse possibile lo sviluppo delle idee nuove e della sintesi moderna, è cosa di cui nessuno può dubitare. Ma, intanto, quelli uomini s'erano avventurati alla riconquista dello smarrito mondo classico con la passione di navigatori che intravedono lontana sulle acque una sirena e muovono verso di quella in uno spasimo di idealizzazione che non permette di giudicare. Spettacolo sublime, perchè se non si ammira l'entusiasmo si rinuncia alla vita, quello del buon Boccaccio che lascia gli ozi e la giocondità dell'arte sua, per rintracciare, nelle polverose biblioteche dei conventi, i cimeli di Roma; ma non si esprime punto un'idea pietista, quando si afferma che, per un uomo che po-

(1) MAZZINI: *Opere* (Daelli Milano 1862, V. IV, p. 25).

teva leggere di già Dante e S. Paolo, il ritrovamento, poniamo, del « De Oratore » di Cicerone non poteva essere, di per sè stesso, un supremo trionfo dell' intelletto. Ma il Boccaccio credeva in Cicerone e nel De Oratore e non li giudicava; e tutto lo sforzo del rinascimento fu di ricostruire il mondo antico per virtù d'amore, non di vera analisi e di sintesi. Esso, che riuscì a scoprire con tanta sagacia il ritmo del periodo di Cicerone e imitare la musica del verso di Virgilio, non s'avventurò poi mai a cercare di rifar seriamente un poema o una tragedia, tanto si sentiva legato alla forma ed estraneo all'intimità di quell'arte desideratissima.

Ma come, col fiorire del rinascimento, gli uomini sentirono svanire dentro di sè i grandi pensieri del Medioevo, così, con l'illanguidire di quello, risalirono a galla le ansie e le inquietudini che un'età di crisi, orgogliosa e splendida, nell'aspetto, come la pienezza dei tempi, aveva interrotto. Userebbe un linguaggio molto ingenuo chi dicesse che le lotte di religione cagionarono la fine del rinascimento, invece di dire che, in esse, si manifestò l'esaurirsi di questo; o chi, parlando, confondesse la così detta serenità dei Greci con con quest'altra serenità. La quale ha pur sempre l'aspetto d'una serenità di crisi. Avete osservato come le lettere del Poliziano somigliano il testamento di Sigismondo Malatesta, nella incapacità di toccare gli argomenti del dolore, nell'incapacità di piangere anche quando gli ammazzano il suo Medici? Il risvegliarsi dallo stato d'animo dal rinascimento fu come il risveglio da un sogno; il Medioevo si svelò non morto e Dante apparve grande e vero come non era mai stato.

Parallelamente, questo disfarsi del rinascimento, come stato d'animo letterario, ebbe, in quella che più strettamente si chiama letteratura, un prevedibile effetto. Svanito quel fervor quasi mistico, che accostava alla bellezza antica per forza d'amore, venne l'idea di analizzarla e di capirla meglio: pretesa scientifica che era debolezza d'entusiasmo. Quella pretesa legata, nella storia, al nome di Aristotele, è ben documentata in quella prefazione del Robertelli al suo commento (« voglio spiegare io come si faccia una tragedia, o un poema, di quante parti si compongano ecc. ecc. »). Divenuta scienza, il rinascimento, che già peccava per troppo appassionato amor della forma, mise fuori, senza indugio, quel suo fondo retorico rimasto innocuo nei momenti di splendore, ma non tanto che non ne affiorasse qua e là qualche segno pur nell'opera dei maggiori,

fossero pur essi il Petrarca o il Poliziano. Si disfece, insomma, in un culto della forma senza entusiasmo, nella pretesa di rinnovare quella degli antichi con un'imitazione scientificamente regolata che diede luogo a vanità pompose e ridicole. Quindi il primo sintomo secentista s'ebbe proprio fra i primi scienziati del classicismo, gli « Infiammati » di Padova, e il primo lavoro secentesco (la « Canace ») venne dal più pedante fra essi, che, di secentesco, in sè, non aveva nulla, se non la pretesa di riprodurre da vicino la forma di Eschilo, di Sofocle e di Euripide, senza la capacità di intenderne lo spirito. E tutta l'Accademia soffrì del suo male e l'aggravò quanto maggiore era la leggerezza - e talora l'ignoranza - dei suoi membri. Che nomi, che sonanti nomi dalle bene echeggianti vocali udì essa risonare fra le sue pareti! Sentite che son le solite contraffazioni classiche, ma che c'è intorno qualcosa di nuovo, come una cornice stile *liberty*.

Par di trovarsi in una bolgia di spagnolisti: ma, a Padova, che si sappia, gli Spagnuoli non hanno mai governato e la Repubblica Veneta usava una prosa molto piana e punto imaginosa da non incoraggiare per nulla i capricci degli « Infiammati ». Si è che l'esaurirsi del classicismo, ossia la degenerazione di esso, incoraggiava in modo singolare il gusto della forma e dell'immagine. Tutto ciò era un preparare il terreno all'influenza spagnola. Giacchè, in tutta Europa, il classicismo, dopo aver trionfato, si consumava in un generale fenomeno di preziosità verbale propriamente detta secentismo, a dispetto degli Spagnoli. Senonchè, in quello stato di cose, è naturale che la malattia di questi, favorita dalle fuggevoli fortune militari e politiche, ci avesse il suo quarto d'ora e che il contagio, in un terreno così lavorato, si diffondesse rapido e rigoglioso, tanto che nessuna regione, qual più qual meno, ne fu esente del tutto. Lo spagnolismo, che parlava per immagini e isolava la fantasia dal cuore e dal cervello, parve bellezza, parve un modo d'eternare o « balsamare » il rinascimento giunto al suo stadio di quasi scientifica auto-comprensione; e i concettini di esso suonarono alle fantasie formalizzate sublimi come i concetti di Eschilo. Sovente è impossibile delimitare dove finiscano gli effetti della stanchezza classica e comincino quelli dell'influenza spagnolista. Il fatto sta che questa si diffuse rapidamente e ce ne fu subito traccia a Napoli, come a Firenze e a Venezia, nella prosa dell'Aretino, come nei versi dello Speroni, decadenti ad un modo. C'erano, allora, dei terribili veicoli

d'ogni infezione, più terribili dei moderni giornali, per una loro maggiore forza di accentrazione e d'incubazione, le Accademie: centri letterari aristocratici nel più miserevole senso della parola. E, com'era gente che non aveva da fare e da dir nulla, bastava che un qualche menestrello, sul tipo del signor Girolamo Ruscelli, venisse di laggiù con le ultime mode, perchè un qualche altro menestrello di quassù provasse a derivarle sulla sua cetra, invitando a gara i letterati d'una città o d'una regione. Ma, nella congiunzione di questi due fenomeni, non è ancora tutto il secentismo: ci manca l'anima; a spirarvi la quale, o meglio a costringervi e inaridirvi le più false malinconie della sua, venne la reazione cattolica. E quell'originario nobile impulso ideale che, volgendosi a bene, avrebbe potuto trasfigurare e debellare lo spagnolismo medesimo, finì col favorirlo in quanto esso aveva di più malato e di più fatuo: lo regolò e lo diresse. Così il secentismo divenne anch'esso un aspetto (il principale) dell'universale fenomeno aristotelico. Per questo io dissi che quella minuscola data del 1548 - il primo commento della Poetica - ha un'importanza capitale. L'avete veduto: un umanista di buona fede, quasi ignaro dei tempi che si preparano, si fa a esplorare la precettistica dell'antico savio, per dedurne una più completa e solida dottrina letteraria, e tuttavia, subito e suo malgrado, gli si foggiano tra mano quelle spinose questioni aristoteliche delle quali s'impadronirà lo spirito reazionario e spaurito dei tempi per farne una specie di monitorio. E, sebbene tra reazione cattolica e secentismo non ci sia alcuna affinità ideale evidente, tuttavia questo restò come riplasmato da quella, e piuttosto accentuato che mitigato nelle sue aberrazioni. Abbiamo già detto come avvenne. Quel primitivo bisogno di autocoscienza, sopravvenuto col finire del rinascimento, aveva degenerato, per orrore della riforma, nelle scontrosità della controriforma, in una smania di riformare ogni cosa e di invigilare dappertutto; di sopprimere il male, di celarlo, e di neutralizzarne i contagi. Spasimo di pensiero che condusse a vagheggiare una letteratura parenetica e, apparsa questa impossibile, ad accordarsi con quella che più si disinteressasse delle paurose ispirazioni del pensiero e della natura, e si mostrasse disposta a isolarsi dai loro contagi. A poco a poco il secentismo e lo spagnolismo, che pur parevano, a prima vista, così opposti a quella, lasciarono intravedere (ricordate i commenti del Riccoboni o del Pontanus) il partito che si poteva trarre da essi con la loro fatuità intellettuale, con la loro

indifferenza ai grandi problemi dello spirito, col loro amore del fantastico inteso come trastullo. Allora la controriforma, sospinta dai suoi pregiudizi, e dai suoi fanatismi, venne a patti col secentismo, e, in letteratura, si risolse in esso e lo assoggettò col suo stesso aristotelesimo. Forse la cosa si potrebbe esprimere con un' imagine secentesca, ma chiara e, ancor oggi, di moda. C' era nella coscienza del tempo un' ansia di nobili bisogni spirituali frammista a scrupoli e a pregiudizi; tutte cose che, accumulatesi in essa via via fin dai tempi del Savonarola, non potevano non manifestarsi e operare una rivoluzione. Ma, come un esplosivo dentro un involucro, quando prende fuoco, rompe lungo la linea di minor resistenza di quello, così, nell' involucro della letteratura, la linea di minor resistenza fu lo spagnolismo, e in esso si risolse, quanto a letteratura, la controriforma. Furono una cosa sola essendo, in origine, due diversissime, e procurarono la loro degenerazione reciproca.

Ma il secentismo non fu solo, come pensò il De Sanctis - e fu il suo error capitale - lo sfacelo di un mondo in decomposizione, come non è vero che l' avvenire si preparasse tutto al di fuori di esso e che ne fosse, sia pure in parte, preparatore qualche ribelle come l' Aretino. Il quale invece, in realtà, rappresenta l' ultima decadenza del rinascimento senza speranza di sviluppi possibili. Sarebbe forse più preciso dire che il formarsi del secentismo è il fallimento d' un risveglio letterario troppo rapido in una generazione troppo impreparata, sotto l' incalzare violento di pregiudizi, di chimere, di malaugurati influssi civili, che sfigurarono, in sul nascere, il nuovo mondo « non debole ma corrotto » (1) di cui parla il Leopardi. C' erano in esso dei germi ignoti al rinascimento e non destinati a morire sebbene restassero anch' essi sepolti, per il momento, sotto quella rovina. Ma il romanticismo li ritrovò.

Del resto essi diedero anche allora qualche glorioso segno di sé e qualche frutto: tale fu l' improvvisa resurrezione di Dante come poeta, come pensatore, come uomo; onore che, a quel modo, non era stato più fatto a lui, nè a scrittore alcuno, dal medioevo in qua. Di esso si nutrì la meditazione di Michelangelo in quel suo possente anelito a un' arte che fosse espressione di tutto l' uomo, in quel suo

(1) « Zibaldone » Vol. I, p. 79.

disgusto del rinascimento come d' un mondo che non era abbastanza per lui.

Ma perchè, vien fatto di chiedere, non si manifestò già allora qualche presentimento più concreto del grande spirito del romanticismo? Perchè un tal ritorno ideale al Medioevo che, nel romanticismo, fu sentimento complesso, profondo, vitale, scevro d' ogni ingenuità (nei maggiori), si sviò qui subito in sogni chimerici e infelici, e, in Michelangelo stesso, si riconosce sovente un tormento di debolezza e d' impotenza che ti dà piuttosto l' impressione della vecchiaia? Chi potrà mai dare una risposta a questa domanda, o chi si vorrà fidare delle prime facili spiegazioni che ci vengono al pensiero? Certo era destino che toccasse alla Francia di rimetterci in carreggiata, dopo queste prime disfatte, sulla grande via che conduce al romanticismo. Forse l' Italia era troppo oppressa dalla gloria del rinascimento perchè fosse possibile in lei una così rapida trasformazione. Questa della fine del cinquecento più che a una catastrofe di vecchiaia somiglia a una crisi di giovinezza.

Tuttavia, soltanto per intenderci, per chiarir meglio questo nostro pensiero, possiamo fare delle ipotesi, le quali, chi desse loro valor di ragioni, ci condurrebbero ben lontani da quel rispetto alla storia che si chiama buon senso. Se lo spagnolismo non fosse stata la linea di minor resistenza, chissà a che altro avrebbe potuto condurre, in letteratura, la controriforma! Poniamo che il magico «omo senza lettere», Leonardo, fosse riuscito a ricontrollare sul suo portentoso, spirituale e scientifico amor delle cose, il lirico vocabolario italiano, dando a quel suo bisogno d' una più stretta adesione verbale con esse una più efficace espressione di quella accennata da lui nelle pagine del Codice Trivulziano. Poniamo che il rude e passionale disprezzo della forma del Savonarola fosse risonato nella gran voce di quello qualche anno più tardi, e non solo entro la breve cerchia di Firenze, e che Alessandro VI non l' avesse soppressa, e Michelangelo l' avesse udita non solo nei giovani anni. Fermiamoci anzi a costui di cui non so se sia stato valutato abbastanza quanto potesse influire sulla sua nostalgia della medievale grandezza di Dante, il suo noviziato di piagnone. Pare tuttavia che qualcosa di quell' aspro frate di s. Marco si trasfondesse nel selvatico cuore di Michelangelo come una forza grande e pure stanca (quest' impressione di forza grande e pure stanca ci danno le opere del Savonarola e quelle di Michelangelo) e accentuasse in lui quella sfiducia nel forma che

gli faceva temere il finito. Supponiamo che la mano di Michelangelo avesse vacillato meno trattando la penna e che una scuola di poeti gli fosse fiorita d'attorno e che qualcuno, almeno, avesse inteso l'eterno valore umano ch'egli aveva saputo trarre dalle quisquiglie d'una teologia politicante, contro le negazioni d'una riforma negatrice, in quel sonetto degno di Dante:

Carico d'anni e di peccati pieno.

Supponiamo che Torquato Tasso fosse stato più meritevole della sua gloria e l'ingenuità paterna, invece di mortificarlo sotto la ferula pedantesca dello Speroni, gli avesse trovato un amico come il Cervantes: chi può dire in qual modo la letteratura di questo periodo avrebbe finito con l'adagiarsi sulle attrezzature dello spagnolismo? Non avrebbero potuto prevalere anche le correnti contrarie che troviamo per esempio accennate nel Viperano? Non si sarebbe potuto arrivare anche al discredito della forma? Qualcuno non avrebbe potuto ricordarsi del trecentismo di Dante e dell'ingenuità dei preraffaelliti? E dopo tanto fervore di Ciceronismo non avrebbe potuto tornare in onore l'aspro e possente modo d'esprimersi di s. Paolo?

Ma, poichè il critico non ha nessun dovere di divertirsi a épater le bourgeois con ipotesi illegittime, sia pure col pretesto di chiarir per immagini gli aspetti della storia, è meglio smetterla e concludere che lo spagnolismo, tra noi, avrebbe in ogni modo finito col trionfare d'ogni rivale. Se il secentismo, in questo esaurirsi dei rinascimenti in uno sviscerato amor della forma, è fenomeno europeo, come avrebbe potuto non avere espressione acutissima in Italia, patria naturale del classicismo e amica dei colori quasi quanto la Spagna?

Così, invece, il secentismo non fu che il miserevole effetto di quell'acuirsi di contraddizioni che abbiamo illustrato; fu, per dirla in una parola, la soluzione che la reazione cattolica, degenerata in sospettoso pregiudizio e in gretta polemica, seppe trovare alla sua impossibilità pratica nel decomponentesi classicismo e nello spagnolismo, con la rinuncia alla trattazione della realtà nei suoi aspetti più profondi e vitali. La poesia, che avrebbe dovuto diventare — secondo l'impulso del tempo — maestra di vita e di morale, divenne negazione di vita ed esclusione di morale.

Tutto questo, più ancora che dal contrasto delle due estreme ten-

denze che abbiamo vedute nell'opera dei capiscuola, o dalla poesia del pieno seicento, in cui tale contrasto appare già sedato nella corrente del secentismo, si rileva da certi scritti di autori secondari, sul finire del cinque e sul cominciare del seicento. Voi vedete allora quelle due tendenze farsi come più leggere e confondersi in uno spontaneo processo di fusione, che ci dà però la pena d'una mente ancor giovane e sana la quale s'addormenti e si sfaccia per l'azion d'un narcotico.

Abbiamo visto nelle « ingegnose ed utili considerazioni » del Guicciardi, quell'intransigente moralismo diventar libidinosità secentesca per un processo di ipocrisia chiaro in quelle due stesse contrastanti parole « ingegnose e utili » in cui il secolo sudicio e fastoso si svela. Quell'utile ingegnosità, consiste, per il Guicciardi, nel ritrovare ai classici antichi un passaporto di musicalità e di ipocritesche allegorie, press' a poco come il medioevo aveva fatto con taluni degli antichi, ma con ben altra fede. Anch'egli ripete che Virgilio rappresenta in Enea un modello di virtù cui ci dobbiamo conformare, ma è troppo chiaro che questo attributo gli si conferisce « ad honorem » essendo nient'altro la poesia che musica e fantasiosità. Una pagina impiega infatti il Guicciardi per dimostrare che nel « cano » virgiliano, è concepita la poesia « come una perfetta imitazione delle celesti armonie » (1). E si tira in ballo sant'Agostino! Ecco l'ipocrisia che mette in gioco l'allegoria non per simboleggiare in buona fede profondi veri, ma per tener indietro soltanto la verità pura e semplice.

Ecco tornare in gioco l'allegoria quando ci s'imbatte in Giunone sorella e moglie di Giove « la quale è detta sorella e moglie di Giove, il qual s'intende per lo cielo, a cui la Giunone, pigliandosi per l'aria, è sorella » (2). Ipocrisia pura, quindi effettivo compiacimento dell'immoralità e della lascivia nelle sue forme più spregevoli, come quando il Guicciardi medesimo, per corroborare (e chi ne sentiva il bisogno?) la fiera ma castigata invettiva di Virgilio contro le donne, va a frugare tutti i passi più scandalosi di Properzio e di Marziale, e li copia, e li sciorina sul libro, come farebbe un maligno scolaro:

(1) GUICCIARDI: *Ingegnose ed utili considerazioni sopra Virgilio ecc.* (1593) p. 49.

(2) p. 14.

Questa stessa ipocrisia sarà essa che farà abolire, tra poco, sul teatro, la donna, sostituendole delle « pseudo-donne, giovinetti novizi camuffati da Rosaure e da Coralline » con indicibile beneficio della morale. Sarà per essa che si accorderanno i successori del De Nones e quelli del Verato, proprio sul fine della tragicommedia, come riconosceva già nel 1600 uno degli ultimi campioni della polemica, il quale, osservando la piega presa da quella forma d'arte, si compiacce di notare che « si vedono a gara gli uomini comporre e appasticciare Pastorali, chi *mescolando due o tre compiute azioni, chi riempiendole d'alti e filosofici concetti* » (1). Come se le due cose avessero la stessa importanza e si equivalessero. Dafni e Cloe che diventano filosofi e maestri di vita!

Leggerezza morale che tocca i confini del cinismo e diventa (se si può dire) aperto boicottaggio della poesia, in un'altra osservazione d'un altro tardivo teorizzatore ed esaltatore della Pastorale, l'Ingegneri. (E traduttore in ottave degli « Amori » di Ovidio, cioè successore dell'Anguillara e integratore dell'opera sua, perchè veramente questi secentisti sentono di rifarsi da quei coloristi di cinquant'anni prima, fra cui c'erano l'Anguillara e Bernardo Tasso, che primi avevano sentito il classicismo come una tavolozza da adoperare). Egli consiglia il poeta che « si dovesse riguardare il più che fosse possibile dagli homicidi volontari eletti per disperazione, cioè dal venirne con precipizio o con altro all'*atto prossimo* [frase tolta pari pari dalla casistica dei Gesuiti] come che la persona poscia si ritrovi da qualche buon accidente distornata e mantenuta in vita.... Ed in ciò - dice - mi lascio di leggieri persuadere: conciosiachè il disperato (massimamente per sola cagion d'amore) *quando si risolve a voler morire, induce più tosto riso che compassione*. [Vedete come credeva all'amore questa gente che non sapeva parlar d'altro!]. Oltre che il personaggio in cui talora il poeta riduce tutta la somma della commozione, *perde molto della sua nobiltà e di quel pregio ch'altramente il renderebbe ragguardevole, quand'egli si conduce a tanta viltà ch'ei pensi di darsi morte, per fuggir la miseria nella quale si trova: quasi non gli basti l'animo di*

(1) GIO. PIETRO MALACRETA: *Considerazioni sopra il Pastor Fido* (Vicenza 1600) p. 92. (Anche questo nome è un pseudonimo).

resistere alle disgrazie virtuosamente e di vincere con valore la fortuna » (1).

Dov' è da osservare che se, come metodo educativo, il disprezzo e l'ironia per il suicida possono essere perfino giustificati, il porre un tal pegno su tutto un aspetto dell'anima umana (« quand' egli si conduce a tanta viltà ») è il più bell'epilogo di quel gran lavoro di sospetti e di restrizioni pel quale si riduce la poesia a ridere di sè stessa. O forse che un poeta non può parlare d'un suicida con pietà e pur con verità secondo il dovuto? Eppure di questa bella roba, e di quello a cui s'era ridotto il gran dubbio della catarsi, c'è più che una traccia nella « Conquistata » e nell'esausta mente del Tasso che, all'ultimo, riprendendo in mano il poema, s'accusava d'aver lasciato impunito non so se Rambaldo di non so più qual sua marchella.

E, allora, che cosa resta della poesia? Resta il puro secentismo di cui si può ritrovar per intero la teoria nell'Ingegneri medesimo. Il successo d'un'opera, più che da ogni suo merito intrinseco, dipende dalla messa in scena e dal titolo che dev'essere simile, « a una superba tappezzeria » (2). Il bello è poi che, secondo lui, questo è il vero pensiero aristotelico, ma perfezionato dall'elaborazione di tanti anni e di tanti nobili ingegni. La stessa « Pastorale » così intesa, è, anch'essa, derivata dai precetti di quel gran maestro: se poi un qualche divario appare fra essa e la tragedia degli antichi « non è meraviglia che Terenzio, Plauto, Eschilo, e Sofocle non arrivassero ai tempi loro a quel fiore di cognizione di certe cose, e particolarmente d'alcuni *decori* dei quali l'età presente può aver molto bene affinato il giudizio, senza che vari secoli varie portano con esso loro le consuetudini: e i costumi si mutano colla mutazione delle persone e in ispecie dei principi e delle signorie » (3). Queste cose egli scrive non già per contrastare al defunto e tanto venerato e glorioso signor De Nores, ma per legittimare alla fine « la nova invenzione e rinnovata introduzione dei costumi » avvenuta (sfido io!) senza contrasto ai veri sentimenti di quello. L'accordo con le idee del De Nores era avvenuto per opera di tutti quei « decori » i quali diventavano essi il fine dell'opera. Quanta sapienza gli par

(1) « *Della poetica rappresentativa e del modo di rappresentar le favole sceniche* » Discorso di ANGELO INGEGNERI (Ferrara 1598) p. 39-40.

(2) p. 11.

(3) p. 6.

che ci sia nelle tante buffonate del seicento e in quella gran trovata dell'eco, introdotta sul palcoscenico da non si sa qual genio « con gran vaghezza della favola! » (1). E gli pare che « abbia toccato l'ultima perfezione dell'arte e apportatone presso tutti gli intendenti assoluto onore chi riesce a far entrare e uscire dalla scena a tempo debito i personaggi » (2) (il poeta assunto alla dignità di « buttafuori »), che « i soliloqui debbano avvenire in lati rimoti e lontanissimi da ogni suspizione di poter essere sopravvenuti » e possibilmente di notte (3), che il tempo della durata dell'azione debba coincidere con quello dello spettacolo (4). Siamo al vaudeville e si continua ad attribuirlo ad Aristotele!

Che senso poteva avere tra costoro il problema della storia discusso dal Tasso, ma dalle stesse sue mani virtualmente distrutto? Come ogni cosa divenne dominio della fantasia, la storia non esistette più quale suscitatrice di impressioni complesse e tormentose, ma fu soltanto pretesto a meravigliose e stupefacenti innovazioni. E ne nacque il Marino che assunse a oggetto di meraviglia pura (o ironia del secentismo!) perfino quell'unica storia che al Tasso era parsa capace di passare nella poesia senza severe amputazioni, per rispetto alla morale, la Storia Sacra: e meraviglia e stupore il Marino suscitò dalla sua pur bella *Strage degli Innocenti* come dalla leggenda di Adone.

Ma come si permetteva una così libera descrizione d'una così sacra storia il seicento? In modo naturalissimo. Negata all'arte ogni finalità, fu così evidente che fra essa e il pensiero dell'uomo ogni rapporto era rotto, che non ci si fece quasi più caso, e la lascivia - diletto puro della fantasia - entrò a insediarsi nel modo più deplorevole, non come passione e dolore, ma come passatempo.

Così avvenne che, nel fosco meriggio del seicento, nulla somigliò più al Marinismo, non solo negli effetti, ma perfino nelle regole retoriche, che l'oratoria sacra. E noi che, fin qui, per paura di sconfinare, abbiamo considerato il secentismo al suo primo formarsi, negli scritti d'uomini ancor meravigliati di ciò che avveniva, più interessanti per questo, ma tuttavia sempre di transizione, consentiremmo ora a un vano scrupolo cronologico e lasceremmo queste pa-

(1) p. 45.

(2) p. 27.

(3) p. 30.

(4) p. 13.

gine quasi senza il loro epilogo, se non ci attardassimo a considerare il fenomeno un po' più oltre nel tempo, nei suoi effetti più neri e nei suoi aspetti definitivi, quando l'anima umana, e la letteratura che avrebbe dovuto esprimerla, parvero travolti da una catastrofe in un fondo fangoso dove sembravano impossibili il moto, la reazione e la resurrezione.

A questo si arriva già con Paolo Beni, che ricordammo al tempo delle polemiche de-noresiane per certa sua « comparizione di Omero, Virgilio e Torquato » stimata da lui il suo capolavoro, fra i moltissimi di cui andava fiero (mi duole d' avergli scoperto, fra l'altro, una naturale disposizione al plagio) ma che, per essere di solo qualche anno più giovane di altri della sua bella scuola, ebbe modo di spiegare tutto il genio del seicento in un suo Commento alla Poetica d'Aristotele del 1613. Abbia pazienza il lettore: mandi giù quest'ultima dottrina insegnata dalla cattedra di Padova, consideri che, se essa s'inquadra benone con l'altra dei predecessori, è però anche qualcosa di nuovo: non è più Aristotele in via di diventar secentismo, è Aristotele puro stile seicento: si consoli pensando che, una volta smaltita questa, non avremo più modo d'essere discordi intorno al seicento, che, qui dentro, c'è tutto. Credo che la pensasse così anche il Filicaja perchè, quando si fece a maledirlo dai prati d'Arcadia, lo identificò con parole che, più ancora del Marino o dell'Achillini, vi richiamano alla mente i precetti del Beni. Di singolare c'è che il commento è scritto in latino marinista per isfoggio di sapienza. Le questioni aristoteliche son le solite, ma di nuovo (ossia più chiaro e spudorato che nei predecessori) salta fuori finalmente questo bel precetto: « la poesia non *deve essere nè chiara nè precisa: dev'essere soltanto magnifica* ». Non è possibile scrivere bene trattando di cose precise e positive: quindi la poesia deve trattare cose vaghe e pompose. « Etenim doctrinae ferme reliquae et facultates humili plane dictione pedestrique oratione utuntur, ut non modo *nitore careant et elegantia, sed munditia prope omni et cultu. Ita sane illarum sermo horridus passim apparet et squalore obsitus: saepe etiam vulgi atque imperitissimae plebis oratione subdurior et inquinatior*. Poesis contra admirabilem refert nitorem, nullam dicendi virtutem non sectatur, nullum orationis lumen et ornamentum non amplectitur. Denique quantum abundat ver floribus, autumnus pomis, aurora coloribus, coelum luminibus, tantum suavissimis orationis quasi floribus pomisque referta est poesis, et pulcherrimis co-

loribus luminibusque distinguitur ac variatur. Ut mihi quidem caeterae ullae artes atque doctrinae pedestres atque humiles incedere, Poesis veluti quadrigis invehì ac triumphum agere videatur. At poesis quo magis coloribus distinguitur et excolitur ornamentis, eo gratior accidit mortalium oculis et iucundior, est enim venustae puellae ac sponsae persimilis, quam nullum decus, nullum ornamentum, nullus splendor dedecet: quin margaretis, auro, gemmis, purpura, magna cum dignitate utitur ac laude» (1).

Una venusta puella la qual si cinga di codesto attiraglio si chiama con tutt' altro nome: e quest' altro nome lo pronunciò alla fine l' Arcadia. Or voi vi meravigliate che, accanto a codesto nuovo principio critico, che dichiara la poesia incompatibile con la verità - e quindi, parrebbe secondo logica, con le finalità morali e con l' utile - restino pari pari, sia pure in latino secentesco, tutti i rigidi concetti dei predecessori, impliciti nelle questioni aristoteliche? Sicuro che ci restavano, perchè erano giochetti di pensiero senza valore! Risale anzi al Beni, credo, il definitivo prevalere della fortuna del Tasso su quella dell' Ariosto (2): argomento di così geniale ironia agli occhi del Galilei. E ci resta, ma ampliata e resa più inesorabile, quella profonda interpretazione della catarsi, tolta al De Nores: la tragedia è fatta per i grandi (3). Che più? Laddove i suoi predecessori di buona fede avevano tentato di ridurre la Poetica ognuno a una qualche compendiosa attività dello spirito (il Patrizio al IX libro della Politica, il Maggi alla Logica, il Piccolomini alla Politica e alla scienza civile, altri alla Grammatica, altri alla Storia ecc.) il Beni - faccia di bronzo - trova che la poesia deve compendiarle in sè tutte. Perduto il senso del valore delle parole, divennero costoro degli inconsapevoli ironisti, e proprio così finì la polemica tassesca. Al poeta morto nella pena di non essere riuscito ad attuare nessuna delle sue grandi idealità poetiche, i suoi ultimi apologisti sinceramente riconobbero (supremo oltraggio) ch' egli le aveva attuate tutte. Ripenso al buon Guastavini che cominciava la sua tardiva apolo-

(1) *Pauli Beni Eugubini in Aristotelis Poeticam Commentarii. In quibus ad obscura quaeque decreta plenius adhuc dilucidanda centum Poeticae controversiae interponuntur et copiosissime explicantur* (Patavii 1613) p. 4.

(2) *Comparazione di Omero Virgilio e Torquato. E a chi di loro si debba la palma nell' Eroico Poema ecc. ecc. E in particolare si fa giudicio dell' Ariosto* (Padova 1607).

(3) *Commento* p. 190-209.

gia del Tasso così: « fra tutte le scienze io soglio trarre grandissimo diletto dalla poesia, e ciò in vero avvegnachè mi paia di ritrovare in essa quasi in compendio meravigliosamente ridotto, tutto quello che nelle altre scienze e facoltà, nei luoghi propri, è da propri maestri largamente disteso » (1). Sfido io! Costoro o, per fermarci al Beni, costui possedeva l'arte secentesca (vero segreto del secolo) di *volatilizzare* le teorie spolpandole di ciò che importava e riducendole a nulla: arte la quale ha qualche analogia con l'altra di « far lo scemo ». Per esempio: fermate il Beni davanti a quella vitale questione che la poesia deve imitare gli uomini *πράττοντας* cioè in azione, e quindi buoni o cattivi: questione sulla quale pesava tutta una letteratura e il dilemma del Piccolomini e mezzo secolo di inquietudine. Vedete come il Beni fa lo scemo. Ma sicuro! - vi risponde egli - il poeta è ben naturale che imiti della gente sveglia, e non della gente addormentata, perchè da quella addormentata, che si può dunque imparare? « Cur enim poetae otiosos ac segnes sibi imitandos proponant, praesertim poemate toto, non vero agentes ipsos in fabula habeant loco, non video: praesertim vero quia ubi quis otiosos aut dormientes imitetur potius quam agentes nec finem attingat, qui est ut nos in rebus gerendis instituat, ut inde bene beateque vivamus: nec suam ille industriam ostendit, quae humanis infortuniis in nostram utilitatem iucunde utiliterque evolvendis desudare debet » (2).

Si è che tutte codeste questioni aristoteliche erano neutralizzate dalla teoria del concetto poetabile enunciata nella prefazione e pendevano dall'albero della sua Poetica come frutti di carta. Concetto poetabile è parola gemella all'altra di concetto predicabile usata per le stesse ragioni dai predicatori spagnolizzanti, perchè, ormai, le prediche di questi, i canti del Marino e la poetica del Beni si fondano sul medesimo canone. Il Marino non è, in teoria, aristotelico quanto il Beni e, con l'istessa faccia di bronzo, non si presenta tutto velato di morali allegorie? Ma queste non son altro che i monili consigliati dal Beni: nel fulgore dei quali la poesia del Marino è diventata molto simile... alle prediche dei predicatori contemporanei. Proprio così: in queste, come nei poemi del Marino, la questione mo-

(1) *Discorsi e Annotazioni di GIULIO GUASTAVINI sopra la Gerusalemme Liberata* (Padova 1593) p. 3.

(2) *Commento* p. 93.

rale - lontano punto di partenza - occupa il posto medesimo: è un ingombro superato e ne rimane appena una languida eco (a noi pare parodia) tanto è arrivata alle sue conseguenze estreme l'idea del Guarini che fra arte e pensiero non c'è modo d'intendersi. L'arte è diventata liscio e immaginazione soltanto. E non vi formalizzate al fatuo particolare che, a certo punto, sull'Adone - salutato al suo nascere da lodi prelatizie - scese la folgore d'una condanna papale. Il Marino, come Archimede, ne fece tante e di così grosse, che alla sua vita non poteva mancare neppur questa avventura, meno frequente, allora, e meno comoda che ai giorni nostri, ma non scevra, neppure allora, della sua parte di rinomanza. Senza contare che, ad ogni modo, essa dipendeva più che dall'intrinseco significato dell'opera, dalle vicende della sua fortuna, in virtù delle quali il sospetto dell'Inquisizione poteva essere richiamato sulle « Rime » dell'arcidefunto messer Bembo (1585) (1) come su quelle del vivacissimo cavalier Marino. (Sulle prediche spagnolesche, invece, la scomunica cadeva dal cuore dei credenti, anche allora). Se però voi leggete i compendi preposti dal Marino ai suoi canti, venite a sapere che in quelle erotiche divagazioni, si cela una lor brava allegoria morale. Ma, se passate al poema, non ci trovate che rappresentazioni di lascivia dietro cui sogghignava lo scanzonato aguzzo volto dell'autore. Anche nei regni dell'Armida tassesca era avvenuto già qualche cosa d'simile: ma, il Tasso, l'allegoria ce la voleva mettere in buona fede e, dell'effetto mancato, vedete conturbarsi, negli stessi suoi versi, il suo ieratico viso. Si è che, con lui, il secentismo era sul nascere, e il Beni non gli aveva ancor messo il cuore in pace spiegando copiosissime « poesim veluti quadrigis inveni ac triumphum agere ». E andate a cercar voi, ora, l'idea morale, in cotesto barbaglio di colori e frastuono di suoni! E quale altro ne potrà essere il fine, se non un illascivire della fantasia, sola cosa viva in quell'atrofia dell'intelletto cui mira, a differenza d'ogni altra dottrina, la poesia, secondo la definizione del Beni? Il concetto per diventar poetabile non aveva da far altro che diventar lascivo.

Una lascivia che arriva fino all'oratoria dei predicatori con la gemella teoria del concetto predicabile. Il lettore che se ne interessi

(1) Cfr. CIAN *Dieci anni della vita di Messer Bembo* (Torino 1885) p. 46.

farà bene a leggere la lucida illustrazione del Croce alla quale attingo (1). Chi metta in relazione questo con gli altri aspetti del seicento, troverà modo di dare una soddisfacente risposta (per quanto è possibile contentare così indiscrete pretese) alla domanda d'un nostro vecchio amico, il Dejob, davanti allo sconsolante spettacolo di tanta miseria. « Mais encore une fois - egli dice - pourquoi Panigarola, le meilleur sermonnaire italien du seizième siècle, au lieu d'être le précurseur d'un Bossuet, n'est-il que le précurseur d'un Segneri, c'est-à-dire d'un homme à qui n'ont manqué ni le talent de manier l'ironie, ni même, en maint endroit, l'énergie du style, mais qui ne sait découvrir les replis cachés du coeur, ni porter au comble l'émotion des auditeurs par une ordonnance habile et forte du discours? » (2). Ora, a parte che il Panigarola non è proprio tutt'uno con i predicatori spagnolisti, è certo, però, che la sua teoria dell'amplificazione (3) è ottimo avviamento a quella del concetto predicabile e che, con ciò, si risponde già abbastanza, per quanto è possibile, alla domanda del Dejob; sebbene ci sia sempre di mezzo quell'altro fatto che l'oratoria è virtù assai più celtica che italica e che non si può sapere che cosa avrebbe fatto il Bossuet nascendo tra noi. Ma vedremo quanto fu diverso il mezzo intellettuale fra cui nacque Bossuet!

« Alcuni ingegni spagnoli - dice il Tesauro che io cito dal Croce (4) - naturalmente arguti e nelle scolastiche dottrine perspicacissimi, trovarono, non è gran tempo, questa novella maniera d'insegnare dilettaudo e dilettae insegnando, per mezzo di questi argomenti ingenui detti volgarmente « concetti predicabili » che con mirabili e nuove metaforiche riflessioni, sopra la Scrittura Greca e i Santi Padri, abbassando le dottrine difficili alla capacità degli idioti ed *inalzando le basse e prave alla sfera dei dotti*, a guisa della manna e piacciono e pascono egualmente i piccoli e i grandi, i no-

(1) CROCE: *Saggi di letteratura italiana nel 600* (Laterza).

(2) DEJOB: *Essai d'introduction à l'histoire du siècle de Louis XIV* (Paris 1884) p. 137-8.

(3) F. PANIGAROLA: *Questioni intorno alla favella del predicatore italiano. — Modo di comporre una predica* (Milano 1584).

(4) *Il canocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingeniosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria lapidaria et simbolica. esaminata co' principi del divino Aristotele del conte et cancelliere Gran Croce D. Emanuele Tesauro patrio Torinese* (Torino MDCLXX) Croce op. cit. p. 172-4.

bili e plebei. Le novelle merci, per cagion dell' Ispano commercio per terra e per mare, di colà primamente sbarcarono a Napoli: onde in Italia, che non ancora li conoscea, fur chiamati concetti napoletani: e tosto trovarono spaccio appresso a molti, che copiosamente ne fornirono le officine delle loro prediche ».

Or udite come la nuova teorica spagnola s'intonava mirabilmente a quella da noi chiamata del concetto poetabile e, insomma, alle ultime conclusioni della cosiddetta critica aristotelica che voleva interrompere i rapporti della poesia con le cose chiare e vere. « Per ottenere il concetto predicabile si doveva dunque lasciar da parte la speculazione teologica e metafisica, la dialettica, la scolastica, l'esame della storia, *l'esperienza e l'osservazione delle cose umane* e, per dirla in breve, in cambio di tutto ciò, escogitare semplicemente un paragone. Dovendosi trattare, per esempio, del tema: Iddio fece nascere il Salvatore quando l'umana malizia era pervenuta all'estremo, il predicatore si metteva a riflettere sulle circostanze di esso, e notava, per esempio, che Gesù nacque nel punto di mezzanotte del solstizio invernale, quando l'ombra notturna, essendo giunta all'ultima lunghezza, il sole del tropico più remoto comincia a rivolgersi a noi, ed allungando il giorno raccorcia la notte. « Ora l'ombra notturna è il Peccato, il Sole è il Messia, la Luce è la Grazia. Ed ecco impiantato un concetto predicabile che dava luogo alla seconda domanda: « Perchè Dio fece nascere il suo caro Unigenito nel più crudo inverno? » Lo svolgimento consisteva nel chiarire « la difficoltà » e l'oratore cominciava con l'amplificarla. Fingeva perciò un discorsetto delle altre tre stagioni che si lamentavano col Signore per la preferenza data all'Inverno ecc. ecc. » (1).

Or considerate se questo non è, press' a poco, il procedimento del Marino e la teoria del Beni applicati all'oratoria sacra, e vedrete anche qui il lavorio classico-aristotelico sboccare nello spagnolesimo come un fiume nel suo mare. Pare davvero che « l'argutezza », già così cara al Castelvetro, « divino parto dell'ingegno gran madre d'ogni ingegnoso concetto, chiarissimo lume dell'Oratoria e Poetica elocuzione, spirito vitale delle morte pagine, piacevolissimo condimento della civil conversazione, ultimo sforzo dell'intelletto e vestigio della divinità dell'animo umano... » (2) se pur non fosse sbarcata in Italia di Spagna, in buona parte l'avremmo scoperta da noi.

(1) СНОКЕ: op. cit. p. 164-5.

(2) p. 168.

Qual meraviglia che l'oratoria sacra, così concepita come trastullo della fantasia, cadesse negli stessi difetti della restante arte e, col pretesto d'attrarre e di piacere, diventasse perfino lasciva e plebea? E non si confà ad essa a pennello la teoria della « tappezzeria » applicata dall'Ingegneri alla Pastorale? Sarà caso: ma, proprio sotto la specie di essa tappezzeria, queste due forme letterarie mi si presentano accoppiate perfino in una invettiva del Segneri che, almeno, il buon senso l'aveva. Considerando quel che sapevano fare i suoi colleghi col pretesto di « abbellire le prediche » egli si trovava sulle labbra il paragone della magnifica tappezzeria, suggeritogli, è vero, dalla Scrittura. « Troppo di ciò [di quel bel modo di predicare] - esclamava egli - mi hanno spaventato un Ugone, un Beda, un Basilio, ed altri lor pari, che, per figura di una predicazione anche scandalosa, adducono francamente quella rea femmina che, per desio di allettare a sè specialmente la gioventù più curiosa che cauta, e più cupida che sconsigliata, si era provveduta di tappezzerie, non da' fondachi della sua Palestina, ma dall'Egitto. Lectulum meum stravi tapetibus pictis ex Aegypto » (1).

Un'ultima pennellata secentesca e il quadro è finito. Nei luoghi più specialmente pii, come nei collegi tenuti dagli ecclesiastici, era prevalsa l'idea, ventilata già di buonora, di far entrare nelle forme della tragedia classica i personaggi del martirologio cristiano. Si lascerebbe nell'opera una lacuna se non si ricordasse come per costoro fu *perfessionato* Aristotele in un punto che pareva poco disposto ad entrare nei loro canoni. Questa tragedia, in fondo, non aveva bisogno di lascia passare, perchè il suo intendimento parenetico - ingenuità a parte - fa pensare alla Sacra Rappresentazione. Tuttavia Aristotele aveva detto che i personaggi non debbono essere troppo iniqui, ma neppure troppo buoni, per poter operare la catarsi del terrore e della misericordia. E costoro, altro che mediocri! eran santi! e, altro che terrore! andavano al supplizio cantando!

La novella questione fu risolta appunto da un aristotelico gesuita, in un suo compendio delle idee letterarie del tempo.

Il Donato non sostiene che Aristotele tracciasse quella teoria con particolare riferimento alla tragedia dei martiri cristiani; ma

(1) SEGNERI: *Quaresimale* (Padova 1826) prefaz. p. XVIII.

scopre che essa s'adatta specialmente a questo singolare ciclo tragico. È proprio questa - egli dice - quella tal tragedia che eccita terrore e misericordia, e al tempo stesso non l'eccita, e si presenta con la sua bella catarsi lampante senza bisogno d'andarla a cercare! Un po' di terrore lo eccita, e il pubblico deve saperne trarre profitto per abituarsi a fare, all'occasione, come il martire fa: ed eccita, per questa via, anche una certa misericordia. Ma, in pari tempo, non eccita terrore « perchè si tormenta uno che non ha punto paura: non eccita misericordia perchè si pensa che, con quel tormento, egli si guadagna la beatitudine eterna », e questa volta si avviene « ut finis tragoediae, qui est timoris et misericordiae repurgatio, certissimus et optimus consequatur! » (1). Al quale scopo, di dar diritto di cittadinanza a così fatta tragedia cristiana, egli aveva pensato di perfezionare Aristotele anche in un altro punto. Si tratta d'argomenti medievali, di solito: dunque il protagonista non è più un Re come voleva Aristotele. Come non è più Re? « Certe tot ferme Reges Graecia numerabat quot urbes: cum Oedipus, Alcmeon ecc. Nunc vero duces, Marchiones, Comites, Regulos, appellamus non solum castellorum vel urbium dominos, sed etiam regionum, quare hi veteres Reges non modo aequant, sed aliquot eorum longo intervallo superant. Eadem dignitas ornat Episcopos et sacros Antistites tragica nobilitate non impares » (2).

Di qui vien ricondotta pure ad Aristotele quella smaccata consuetudine adulatoria classicista del seicento che, nei due secoli precedenti, si riscattava in uno spontaneo gusto dei travestimenti classici non scervo, nei momenti buoni, da certo umorismo. Qui essa è solo pesante artificio, vero disfarsi del gusto classico nello spagnolismo. Onde il Magister Stopinus (1571-1637) che, anche per il merito, sta ai poemi secenteschi come il suo grande predecessore Folengo a quelli romanzeschi, poteva dire:

Si talvolta volunt grandes celebrare signores
heroum aut stile graviori dicere laudes
mille spagnolatas fingunt et mille chimeras
quae nimio faciunt risu crepare legentem (3).

(1) *Ars Poetica: Alexandri Donati Senensis e Societate Jesu* (Milano 1668) p. 144.

(2) *Id.* p. 137.

(3) *MAGISTRI STOPINI: Capriccia Macaronica. De Laudibus ignorantiae. Macaronica tertia* (ed. Carabba) p. 42.

E questo è tutto: questa è la grande malattia della quale non resta che aspettare l'esaurimento, gustando l'unico frutto di essa (perchè anche le malattie possono avere qualche aspetto piacevole): il melodramma.

E anche noi fermiamoci qui, aspettando l'Arcadia che, sul finire del secolo, troverà la poesia nello stato indicato già sul principio dal Beni e, per distruggerla, farà una cosa molto semplice: chiamerà col suo vero nome la « venusta puella » descritta da quello. Il buon Filicaia, scappando dai miasmi del seicento nei giardini d'Arcadia, l'udiva battersi il petto così:

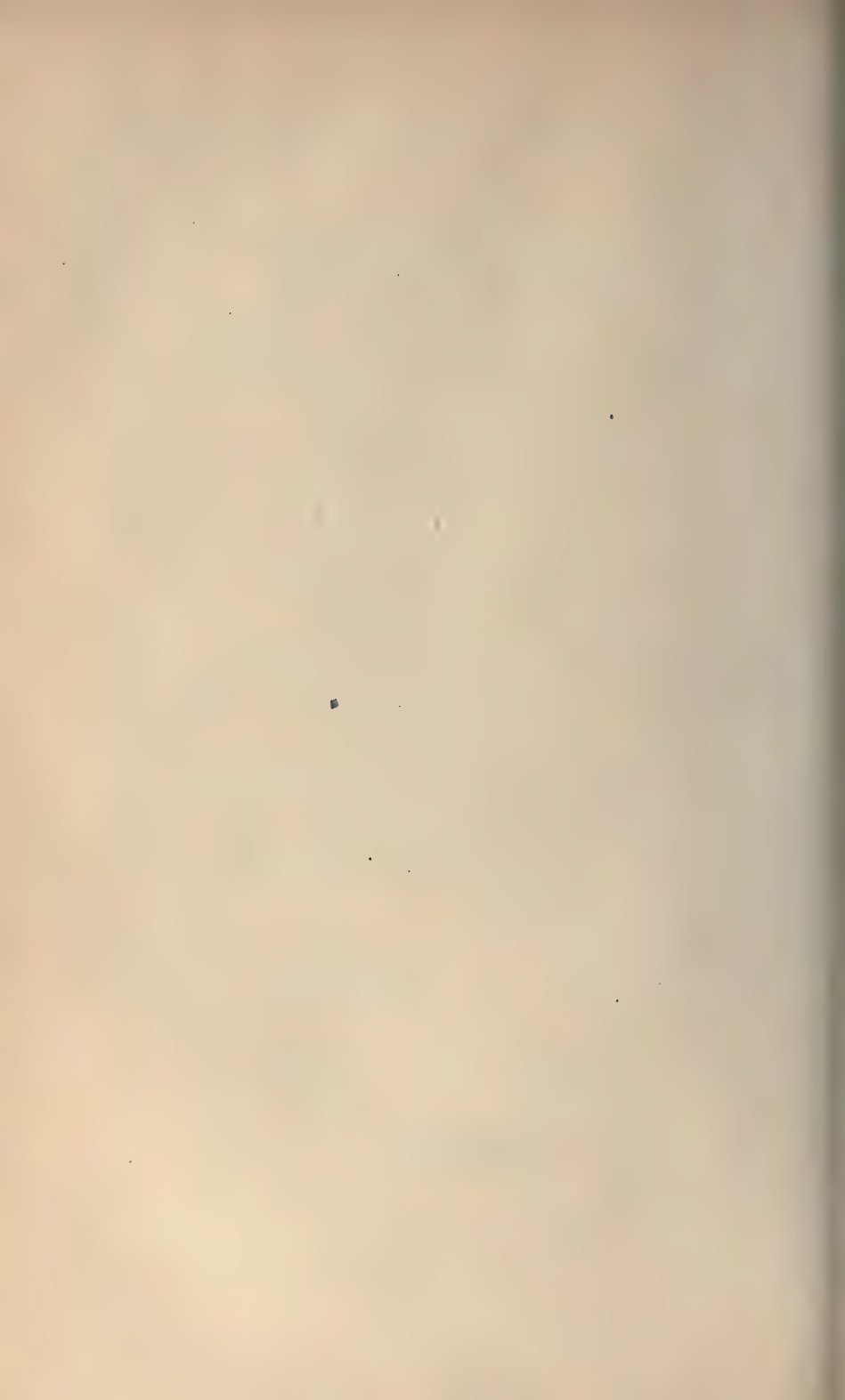
.... Oh tempi! Qual novella Frine
 D' edera vile e di vil mirto il crine
 Cinsi e mille cantai lascivi amori.
 Oh foss' io stata (è forza pur che il dica)
 Men bella e più pudica!
 Fiamma piova dal ciel ch' arda e divori
 Gli empì volumi: e il cenere profano
 Spargasi al vento (1).

Ma, purtroppo, questa bella confessione è dedicata a Cristina di Svezia: e si vede che la penitente non ha avuto la mano felice nella scelta del confessore.

No: la catarsi vera non poteva venire di qua: nè la breccia di luce aperta di quelli anni nel buio dell'aristotelismo da Galileo Galilei s'irraggiò punto sulla poesia. La catarsi vera dell'aristotelismo letterario italiano avvenne in Francia, ci restituì alla coscienza di noi stessi, ci rese possibile di riprender via, dopo tanta rovina, verso le vette del romanticismo.

(1) FILICAIA: *Opere* (1824). *Canzone La poesia* p. 212.





IN FRANCIA

LA RIFORMA CARTESIANA

CAPITOLO XVII.

Cartesio e il classicismo aristotelico.

SOMMARIO. — **1.** Il problema della critica letteraria e della poesia consegnato dall'Italia alle altre nazioni. — **2.** I due periodi in cui si divide il rinascimento francese: il primo prettamente italianista, il secondo cartesiano - Breve storia del primo - Qualche atteggiamento singolare del Budeus - Diversi effetti dell'ambiente e del temperamento celtico soprattutto sull'eloquenza. — **3.** La riforma psicologica di Cartesio - Suoi diversi effetti sulla poesia per rispetto alla psicologia scolastica - Fine dell'« anima sensitiva »: nuovi rapporti fra anima e corpo - Netta distinzione del bene e del male - Anima = ragione, corpo = passione - L'evidenza del libero arbitrio e il fenomeno delle rappresentazioni - La passione è sempre un male. — **4.** Paragone di questa concezione dei fenomeni psicologici con quella scolastica illustrata da Dante - L'anima compromessa con le passioni attraverso l'« anima sensitiva » - Misteriosità del libero arbitrio - Come invece per Cartesio essa si distingue dalle passioni - Vaghi accenni negativi di lui al problema letterario dell'*ἡ ἐλέος καὶ φόβος*. — **5.** Il « trattato delle passioni » di Cartesio come precisa illustrazione dei procedimenti poetici di Corneille e di Racine. - Opposizione fra i presupposti cartesiani e i modi della tragedia greca - Corneille e Racine continuano sulla via degli Italiani riducendo le formule aristoteliche a significati moderni: cioè a simboli cartesiani nonostante la rivoluzione antiaristotelica del loro filosofo - Dubbi degli ultimi italianisti francesi sulla aristotelicità del *Cid*. Proteste di Corneille. - Suo lavoro di riduzione di Aristotele a Cartesio visibile negli « esami » delle sue tragedie - La *catarsi* invece che *ἡ ἐλέος καὶ φόβος* s'esprime nella *raison* - Com'egli spieghi il suo procedimento - Ingenue strattagemmi di cui si vanta - Tutti i dubbi degli Italiani risolti con la *raison* - « *Les passions vives et allumées* » in gioco con essa nella teoria e nella pratica - La storia purgata della catastrofe e ridotta a « *raison* » nel « *Nicomede* » - La passione che non deve arrivare alle lacrime - L'am-

mirazione della virtù sostituita così alla pietà ed all'orrore - Il dramma del martirologio cristiano ricondotto a questa stregua - Trovata della « Rodogune » per evitare l'orrore - « Cinna » e la « narcosi » delle passioni - Scuse e compromessi adoperati per l'« Horace » - Simile condizione di Racine - La conseguente teorica del « giusto mezzo » compendiata dal Boileau e accettata piamente da Voltaire. — 6. Critiche a questo procedimento fatte dai giansenisti e da Bossuet sebbene molti ecclesiastici credessero nella soluzione cartesiana. - Eguale stato d'animo antigermanico di Bossuet e dei giansenisti - Argomenti di Bossuet: non si è risolto nulla - Quest' arte non arriva che a suscitare umane passioni senza alcun significato superiore che le trascenda e doni alla poesia un grande valore ideale.

« Ce que les anciens nous ont enseigné est si peu de chose, et, pour la plupart, si peu croyable, que je ne puis avoir aucune espérance d'approcher la vérité qu'en m'éloignant des chemins qu'ils ont suivis ».

CARTESIO: *Des passions général*, p. 1.

Così s'esauriva il rinascimento italiano dopo aver dato vita ai rinascimenti europei. Consegnava in pari tempo alle nazioni il concetto critico della letteratura quale esso l'aveva impostato, con i suoi dissidi e il suo male. Esso si esauriva, o conchiudeva, stanco di gloria, come avesse inceppato in un ostacolo troppo arduo, lasciando la nuova letteratura nascente nell'alternativa di superar quello o di non essere. In questo modesto senso possiamo dire che tutto che nella poesia è grande e augusto è ancora italiano del rinascimento. Insomma non si può intender nulla del sorgere delle letterature europee, se non si studia lo svolgersi e il relativo liberarsi di esse da quell'« italianismo » che abbiamo studiato: e il fenomeno italiano appare monco e storicamente insignificante chi non consideri quest'aspetto degli altri umanesimi. Se un tale studio fosse stato fatto, mi permetto di affermare che, intorno all'origine e al valore dei romanticismi europei, si sarebbe potuto già da tempo dir cose assai più semplici e vere di quelle che furono dette fin qua. A questa chiarezza avrebbe contribuito assai il poter discernere in tal modo i comuni aspetti originari conservati ed elaborati da ognuno di essi. In cotale elaborazione pulsa davvero occulto e vittorioso il genio differenziatore delle varie piccole famiglie europee: misterioso genio, oggetto di superbia e di pena, di gloria e di dolore, oggi che l'ambiguo fascino dell'America passa sul nostro vecchio pensiero im-preparato.

Che cosa sarebbe divenuto il classicismo in Francia senza Cartesio? Ecco una domanda alla quale sarebbe molto difficile rispondere, e che si fa volentieri, tuttavia, perchè c'è implicita in essa un'idea: l'importanza dell'uomo e dell'indirizzo ch'egli rappresentò. Il fatto sta che il rinascimento francese si divide in due periodi ben distinti: il primo di pretta derivazione italiana, il secondo, detto del pseudo-classicismo, dominato dalle idee cartesiane. Il primo non ci interessa quasi affatto, perchè non vi troviamo elementi nuovi e i vecchi sono illustrati abbastanza nelle opere dello Spingarn e del Saintsbury.

A parte il peculiare interesse che possono avere per i Francesi le prime scaramucce teoriche sul valore della nascente lingua volgare, e le prime prove artistiche, non vi si esce mai, in sostanza, dall'orbita del pensiero letterario aristotelico. Se ivi poi, l'intrecciarsi delle varie questioni contraddittorie è meno acuto ed esasperante che tra noi, lo si deve al fatto che l'interesse era in molta parte sviato da quello della lingua e della grammatica nascenti e che, tra le opere italiane, dovevano avere di necessità più facile diffusione quelle scritte in latino (famosissimi per esempio furono il Vida e il Minturno) che non sempre sono le più sottili e d'effetto più penoso.

Mancò, per esempio, alla Francia quella nostra opprimente logomachia sulla catarsi, ma se ne risentì integralmente l'effetto che fu di metter in piena luce il finalismo morale dell'arte. Sicchè, dalle prime derivazioni teoriche del Budè sugli inizi del secolo, all'«Arte Poetica» del De Laudun con cui il secolo si chiude, non c'è traccia di novità; e la poesia, talora non tutta spregevole, come quella della Pléjade, non ha mai aspetto profondamente originale.

Proprio nel nostro 1548, il Sibilet accennava, nella sua «Art poétique» alle regole classiche, come soluzione del problema morale: e non era poi un metter la letteratura francese a paro di quella italiana? L'anno dopo, il Du Bellay che, con tutta probabilità, aveva già conosciuto il commento del Robertelli, accennava ad Aristotele come a legislatore di poesia. Nel 1555 Guillaume Morel dava fuori la prima edizione della *Ποητική*, e, finalmente, nel 1561, il nostro Scaligero pubblicava a Lione quella sua Poetica, già da noi ricordata, che fu il più efficace strumento di diffusione delle idee italiane fuori d'Italia.

Era l'ammirazione dell'italianismo che, di quelli anni, moveva Enrico III a consigliare al Vauquelin quella sua «Arte Poetica»

cominciata nel 1574 e pubblicata nel 1605: e, intanto, le idee nostre entravano in Francia alla spicciolata o a schiera. Nel 1572 Iacque de la Taille toglieva al nostro Castelvetro il famoso principio dell'unità di luogo; in quegli anni stessi, il Ronsard codificava l'altro dell'unità di tempo ammannitogli dal Minturno: si preparava così quella triade delle unità su cui si travagliò tanto il secondo classicismo francese divenuto ispiratore e duce del nostro. Ma io non voglio allineare più oltre un'arida schiera di date: basti dire che gli studiosi francesi scendevano per costume, non so proprio se a imparare o a perfezionarsi, nelle nostre università, specialmente a Padova⁽¹⁾: basti ricordare che era francese quel già ricordato Mureto (Muret) la cui educazione ci appare così visibilmente identica alla nostra.

Se mai, più che negli scritti prettamente teorici, a me pare che si potrebbe trovar qualche segno d'una sensibilità più acuta, se non diversa, in certi scritti laterali in cui il problema della letteratura è considerato con animo meno letterario. Non vedo, per esempio, ricordato dagli studiosi di questo periodo uno scritterello del Budé « De transitu Hellenismi ad Christianismum » ⁽²⁾, in cui mi pare che la questione del classicismo sia considerata con profondità di coscienza storica poco usata fra noi. Fa meraviglia udirlo dire che gli pareva: « aliquando de Hellenismo transeundum esse efficaciter ad Christianismum » ⁽³⁾: parole che ci richiamano alle altre che saranno pronunciate in Francia circa un secolo dopo per bocca di Malebranche. Ma è naturale in lui questa maggior intensità di sentire. Egli viveva a fianco del Re Cristianissimo e si trovava in grado di poter valutar meglio di altri quella « germanam stultitiam » ⁽⁴⁾ che già allora tendeva a ridurre a paganesimo il culto dell'antichità. L'aver intravvista la necessità di dare al classicismo un più solido fondamento intellettuale è un merito che lo fa degno di stare tra i possibili precursori del secondo periodo cartesiano. Ma la cosa, ripetiamolo, è naturale. L'ambiente era assai più agitato che da noi e c'era più giovinezza nell'aria. Allo stesso modo, per considerar l'e-

(1) Cfr. ÉMILE PICOT: *Les français italianisants au XVI siècle (1906)*: *Dedicato all'Università di Padova.*

(2) *G. Budei Parisiensis consiliarii Regis supplicumque libellorum in regia magistri, ad invictissimum et potentissimum principem Franciscum Christianissimum regem Franciae* (ediz. 1550 Parigi). La prima edizione è del 1534 (Parigi). ⁽³⁾ p. 16. ⁽⁴⁾ p. 34.

loquenza, che cosa importava che un Michel de l'Hôpital avesse fatto i suoi studi a Padova tra le freddure del secentismo nascente? Quando, tornando in patria, si trovava frammischiato a quelle disperate lotte di religione in cui si crogiolava la Francia moderna, era naturale che la sua eloquenza dimenticasse la retorica aristotelica e trovasse accenti conformi alla sincerità e alla passione che la movevano (1). Essere antiaristotelico poteva voler dire passare per Ugonotto: e molti ne furono sterminati la notte di S. Bartolomeo. Così potrete trovar anche qualche traccia di secentismo nella prosa di S. Francesco di Sales; ma un secentismo che vi permette di presentare Bossuet. È certo, insomma, che in qualche modo la letteratura si sarebbe rinnovata anche senza Cartesio; ma è pur certo che con nessuno di costoro s'usciva dall'impostazione critica italiana, e, per esempio, quella certa euritmia e regolarità che s'incontra nei drammi pastorali dell'Haidy, significa bensì tendenza a uscire dalle incomposte del secentismo, ma assai più come ritorno all'italianismo migliore e classico del Guarini che come preannuncio del Corneille.

Così si può dire che, dei due rinascimenti francesi, il primo è italiano e il secondo cartesiano. Il secondo non è affatto una ribellione all'eredità classica aristotelica: è una rispettosa soluzione del problema davanti a cui i nostri s'erano arrestati. E questa c'interessa.

Qual'è dunque questa tanta importanza di Cartesio non solo in letteratura, ma in tutto il pensiero francese, sicchè, per dirla in una parola, si può ancor oggi parlare di una Francia cartesiana e il suo filosofo, sia pure con qualche timidezza, vien posto dagli storici di gusto giobertiano fra Lutero e Dante, come il rischiaratore del genio nazionale? Troppe cose vi sarebbero da accennare a questo proposito. Limitiamoci dunque a considerare Cartesio solo per rispetto alla poesia del suo tempo che fu quasi esclusivamente tragica e che, dopo le rinuncie italiane, riprese vigore da quella sua riforma psicologica compendiata nel « Trattato delle Passioni ».

Veramente, sebbene la storia sia tutta piena di riformatori, una

(1) Per il diverso mezzo fra cui si trovò a vivere questo reduce da Padova cfr. le pagine a lui dedicate in « Baudrillart: I. Bodin et son temps. Tableau des théories politiques et des idées économiques au seizième siècle » p. 48-60. (Paris 1853).

riforma psicologica parrebbe impresa alquanto esoterica, più capace di effetti nel chiuso arringo dei filosofi che nell' ispirazion dei poeti. O forse che, senza i suggerimenti del filosofo, Corneille e Racine non avrebbero saputo foggiare quei loro eroi, il Cid, Britannico e Berenice? Gli uomini - ossia il cuore umano - non sono rimasti sempre gli stessi? e i personaggi di Corneille non sono uomini come quelli di Omero? Senza dubbio: ma i poeti hanno anch'essi la loro atmosfera intellettuale nella quale s'informa la loro stessa originalità. E la riforma psicologica cartesiana offerse all' ispirazion dei poeti, vacillante fra rimorsi e paure, una specie di garanzia ideale; svelò, nella poesia, che, avendo perduto, con gli Italiani, il suo centro - la frase è di Weininger - s'era resa inconciliabile con la morale, un meraviglioso centro morale. Quando noi avremo illustrato il sistema psicologico di Cartesio, avremo illustrato in pari tempo i presupposti intellettuali di Corneille e di Racine poeti. Ma quello procede alla distruzione dei fondamenti scolastico-aristotelici già minati - in filosofia - da quasi un secolo di critica ininterrotta; questi, accettandone le conclusioni, li applicano a quella tradizione aristotelico-letteraria confermata da quasi un secolo di elaborazione italiana, dal fascino dell'arte antica, dalla coscienza della comune origine latina. Cartesio stesso si meraviglia di essere lui il primo a chiarire i rapporti fra corpo e anima così imbrogliati dal travaglio della precedente filosofia. Dalla spiegazione dei quali egli vede scaturire un evidente rapporto fondamentale intorno a cui il problema del libero arbitrio, e del conseguente modificarsi dello spirito davanti alle rappresentazioni dell'arte, si isola, si schematizza, si lascia riconoscere e dominare perfino dai poeti. I quali possono finalmente tornar a trattare (o imitare) le azioni umane, buone o cattive, senza paura di levare scandalo o di far male. Finisce la psicologia scolastica di Dante e comincia la psicologia di Cartesio.

Oh! non si parli più di un'anima inferiore sensitiva e di una superiore ragionevole: non si distinguano più in essa gli appetiti naturali dalle volontà! Come furono grossolanamente confusi, fin qua, gli attributi del corpo e quelli dell'anima! Si favoleggiò di lei come se lottasse con sè stessa e con passioni sue, come se fossero suoi i fenomeni della vita propri soltanto del corpo. Anima e corpo sono due mondi totalmente distinti fra loro e perfino suscettibili d'essere considerati come autonomi: e come « il n' y a en nous qu'une seule âme, et cette âme n'a en soi aucune diversité de parties: la même

qui est sensitive est raisonnable et tous ses appétits sont des volentés» (cioè appetiti buoni), così non c'è in noi che un corpo il quale invece possiede appetiti e passioni. Per questo, con facile astrazione, noi possiamo considerare i due mondi a sè. Vedete il quotidiano esempio delle bestie il cui corpo funziona egregiamente anche senz'anima, solo ch'esso non può fare il famoso entimema: « cogito ergo sum »: e noi possiamo anche dire che la bestia è uomo senz'anima, cioè macchina. Come poi l'anima possa esistere e agire senza corpo (e molto meglio e di più) pensate agli spiriti e agli angeli.

Quindi tutto ciò che si nota in noi ripugnante alla nostra ragione è da attribuire al corpo: tutto ciò che in noi è ragione va attribuito all'anima ed è anima.

Eppure, se l'uomo è composto d'anima e di corpo, in che relazione stanno questi due mondi fra loro? L'anima risiede nella glandola pineale: una certa minutissima glandola, situata nel mezzo della sostanza cerebrale, e talmente sospesa al disopra del condotto per cui gli spiriti delle cavità anteriori hanno comunicazione con quelli delle posteriori, che i minimi movimenti manifestantisi in lei possono molto per cambiare il corso di essi, e, reciprocamente, i minimi cambiamenti apparenti nel corso di questi spiriti possono molto per cambiare il muoversi di tale glandola. L'anima, scolta insonne e immutabile, è sospesa in quel punto e, come il corpo è una macchina perfetta e tutte le impressioni degli oggetti esterni eccitano il moto degli spiriti animali (la scoperta del movimento del sangue aveva permesso all'intuizione cartesiana di diventar teoria) i quali corrono a suscitare nel cervello, suo centro, istinti, appetiti, passioni, essa, l'anima, dalla soglia di quella glandola, è avvertita di tutto e come compromessa con ognuno di questi moti passionali: gioia, dolore, pietà, ira, ardimento, paura. Così compromessa che i profani credono - o credettero fin qui - l'anima aver essa in sè codeste passioni. Ma l'anima è ragione pura e non ha che vedere con le azioni degli spiriti animali. Essa sta là spettatrice consentiente finchè l'assiduo moto degli spiriti animali non è in conflitto con la sua natura. Ma essa, venendo da Dio, è libertà nel senso di libertà di voler restare in Dio quando gli spiriti animali, eccitati da oggetti peccaminosi, tendano a sviarla, orientandola verso le relative passioni. Allora la volontà libera dell'animo si trova in conflitto con le passioni del corpo e reagisce; essa, in una parola, è la ragione: e la ragione è il libero arbitrio nel cui potere stanno

via via le volontà buone dell'animo. Ma come reagiscono esse? E come va che d'un fenomeno così semplice e quasi schematico i profani e i secoli antecedenti ebbero impressione come di cosa complessa e inafferrabile, così da dubitare dello stesso libero arbitrio e dell'entità della ragione? Si è che l'anima, di fronte alle passioni rapide e impetuose del corpo, per cui i nervi a quelle corrispondenti allargano e restringono subito proporzionatamente gli orifizi del cuore, disponendo agli effetti di esse i muscoli interessati dell'organismo, l'anima si trova pressochè inerme e deve ricorrere a ripieghi. Essa non ha modo alcuno di fermare direttamente il corso di queste passioni con la sua semplice volontà: deve farlo indirettamente, cercando di *suscitare la rappresentazione* di cose che hanno costume di essere congiunte con le passioni che noi vogliamo avere e che sono contrarie a quelle che noi vogliamo respingere. Così, per eccitare in sè l'ardire e respingere la paura, non basta averne la volontà: bisogna applicarsi a considerare le ragioni, gli oggetti, gli esempi che persuadano il pericolo non essere grande; esservi sempre più sicurezza nella difesa che nella fuga; dall'aver vinto derivar gioia e gloria; laddove dalla fuga c'è da attendersi solo rimorso e vergogna: e cose simili. Proprio questo dà tanta varietà e drammaticità e alterne vicende alla lotta dell'anima con le passioni e la fa parere essa stessa origine e oggetto di quelle. Perchè, se avviene che una delle rappresentazioni a cui l'anima s'appiglia abbia per un momento facoltà di cambiare il corso degli spiriti, può darsi che quella successiva non l'abbia, e che essi riprendano subito dopo il loro corso, a cagione che la precedente disposizione dei nervi, del cuore, del sangue non è punto cangiata. Perciò l'anima si sente spinta quasi al medesimo tempo a desiderare e a non desiderare una medesima cosa. Di qua si tolse occasione a immaginare in lei due potenze che si combattono.

Ma l'anima, in realtà, non può vedere le cose da altro luogo che da sè stessa che è ragione: ed è tanto libera, per sua natura, che non può mai essere costretta. Può essere soltanto forte o debole. Forte, e quindi serena, e poco travagliata dallo sforzo delle passioni del corpo, è quell'anima che può lottare contro di esse con le sue buone armi. Per buone armi intende Cartesio «giudizi fermi e determinati riguardanti la conoscenza del bene e del male, seguendo i quali l'anima ha risoluto di condurre le azioni della sua vita. Le anime più deboli di tutte, invece, sono quelle che non si determi-

nano punto a questo modo a seguire certi giudizi, ma si lasciano andare continuamente alle passioni presenti [cioè cercano di vincere l'una passione non suscitando la rappresentazione d'un giudizio fermo, determinato e ben posseduto, ma corrono ai ripari a caso, valendosi di qualunque altra passione accidentale contraria alla prima] le quali essendo sovente contrarie le une alle altre, la tirano ogni volta dalla loro parte, e, adoperandola a combattere contro sè stessa, mettono l'anima nel più deplorabile stato in cui possa essere. Così quando la paura rappresenta la morte come un male estremo che non può essere evitato che con la fuga; l'ambizione, d'altra parte, rappresenta l'infamia di questa fuga come un male peggiore della morte; queste due passioni agitano diversamente la volontà, la quale, obbedendo or all'una or all'altra, s'oppone continuamente a sè stessa, cioè rende l'anima schiava e infelice». Ben distinti adunque così i domini del corpo e i domini dell'anima, le passioni (il male) appartengono soltanto a quella, la ragione (il bene) soltanto a questa. Senz'anima l'uomo sarebbe una macchina incapace di volontà buone, senza corpo sarebbe un angelo incapace di passioni, cioè di male: con anima e corpo egli è veramente l'uomo della terra. Ma, escluso quell'impacciante e pericoloso *trait-d'union* fra la carne e lo spirito, ch'era, nella filosofia aristotelica, l'anima sensitiva, il mistero del libero arbitrio che, nell'impostazione scolastica, aveva vacillato nelle tragiche sedute del Concilio di Trento, si risolleleva vigoroso e vittorioso e si chiamava: ragione. Essa diventava la voce sensibile dell'anima. Le passioni la potranno bensì contrastare, e perfino ridurre al silenzio e definitivamente vincere, ma farla diventare essa stessa passione, non mai: perchè la ragione non può diventare irragionevole. Quindi, chi si sia bene compenetrato di questo modo di sentire il mistero dell'uomo, vedrà che, anche nella rappresentazione letteraria delle umane passioni, gli riuscirà più facile trarne un effetto buono, scoprire il punto in cui, tacendo quelle, la voce della ragione parla e s'impone nel cuore dello spettatore e del lettore. Agli effetti della morale *la passione è sempre un male* e la verità sta nella contemplazione e nella pace. L'anima si stacchi un momento dal corpo e ritroverà sè stessa.

È impossibile esagerare l'importanza di questo modo di vedere cartesiano e dei suoi corollari su cui brilla l'impronta latina. Ma, per cominciare a capirla, bisogna riassumere quell'altro pensiero

scolastico che questo nuovo veniva a soppiantare : bisogna paragonar questo con l'aristotelesimo di Dante.

Dante lega l'anima al corpo col legame dell'anima sensitiva alla quale dà importanza grandissima. Perchè quella tanta perfezione e autonomia data da Cartesio al corpo era stata già data in modo non molto dissimile da Epicuro. Ma questo, dopo condotto a termine, col pensiero, il capolavoro del corpo umano - macchina prodigiosa e perfetta - se n'era insuperbito; aveva trovato perfino inutile l'intervento dell'anima dal momento ch'esso poteva bastare a sè stesso da solo. Quella perfezione egli aveva chiamato anima sensitiva e in essa s'era fermato non trovando necessario congiungerla a Dio e non vedendo come Quello scendesse in lei. L'aveva fatta quindi mortale col corpo: e Dante aveva ascoltato e meditato.

Ma come d'animal divegna fante
 Non vedi tu ancor : questo è tal punto
 Che più savio di te già fece errante,
 Sì che, per sua dottrina, fe' disgiunto
 Dall'anima il possibile intelletto
 Perchè da lui non vide organo assunto.
 Apri alla verità che viene il petto! (1)

Ci son forse in noi dunque due anime: una sensitiva ed una razionale? Non due anime: una sola: ch'è l'identificazione dell'una e dell'altra, ma così fatta che in essa risplende il mistero della fusione fra spirito e carne, fra pensiero e sensi, fra il divino e il mortale. Ed ecco la storia dell'uomo:

Sangue perfetto che mai non si beve
 dalle assetate vene, e che rimane
 quasi alimento che di mensa leve,
 prende nel core a tutte membra umane
virtude informativa (2).

Quel sangue ha virtù di trasformarsi in una nuova creatura fino alla perfezione biologica di questa, fino a diventare una perfetta anima sensitiva. Così è

(1) *Purg. C. XXV, V. 61 e seg.*

(2) v. 37 e seg.

anima fatta la virtude attiva
 qual d'una pianta: *in tanto differente*
che quest' è in via e quella è già a rira (1).

Se si fermasse a questo punto l'uomo sarebbe una pianta o un animale. E se l'anima razionale si sovrapponesse a quella sensitiva rimanendone, come sostanza, disgiunta, avrebbe avuto ragione di dubitare, secondo Dante, della sua presenza, Epicuro che non conosceva la glandola pineale: comunque s'avrebbe un processo psicologico paragonabile a quello illustrato da Cartesio. Ma no! protesta Dante. L'anima sensitiva è assunta da quella razionale: i sensi erranti e fallaci della nostra carne sono assunti dalla perfetta creatura uscita dalla mano di Dio, la quale si fa carne. Questo è il divino mistero sul quale si piegarono dubitosi i teologi del Concilio di Trento.

Apri alla verità che viene il petto,
 e sappi che, sì tosto come al feto
 l'articular del cerebro è perfetto,
 lo Motor primo a lui si volge, lieto
 sovra tant' arte di natura, e spira
 spirito novo di virtù repleto,
che ciò che trova attivo, quivi tira
in sua sustanzia, e forma un' alma sola
che vive e sente e sè in sè rigira.

E perchè meno ammiri la parola
guarda il calor del sol che si fa rino
giunto all' umor che dalla vite cola.

E quando Lachesis non ha più lino
 solvesi dalla carne ed, in virtute,
 seco ne porta e l'umano e il divino. (2)

A parte che, su questa concezione scolastica dell'anima, si fonda la teoria dantesca delle ombre e, per quanto è possibile, la giustificazione scientifica della Commedia (il che ha poca importanza), importanza massima, al caso nostro, ha, invece, quell'altra conseguenza: che non il corpo, ma l'anima tutta è direttamente compromessa nelle percezioni dei nostri sensi, che essa stessa diventa la nostra apprensiva soggetta a tutte le illusioni e gli errori, gli amori e le

(1) v. 52.

(2) v. 67.

passioni del mondo esterno. Di fronte a questa debolezza dell'anima che, immedesimata coi sensi, « volentier torna a ciò che la trastulla », sente il sapore dei piccoli beni e dietro ad essi corre *naturalmente*, sorge spontaneo il dubbio sull'essenza e sui limiti del libero arbitrio, sulla responsabilità dell'uomo nelle sue fallaci tendenze. Dal momento che *l'anima presa entro in desire ch'è moto spiritale* (si fermino nella mente queste parole e si mettano a paragone con quelle di Cartesio) sorge spontanea l'obiezione :

.... Se amore è di fuori a noi offerto
e l'anima non va con altro piede
se dritto o torto va non è suo merto.... (1)

Virgilio riconosce la gravità dell'opposizione e, pure riferendosi alla teoria dogmatica del libero arbitrio già prospettata da Marco Lombardo

(a maggior forza ed a miglior natura
Liberi soggiacete) (2)

s'arresta sulla soglia del mistero.

Quanto ragion qui vede
dir ti poss' io; da indi in là t' aspetta
pure a Beatrice, ch' è ovra di fede.

Ogni anima umana è un mistero :

... però onde vegna l'appetito
delle prime notizie uomo non sape
nè dei primi appetibili l'affetto
ch' è solo in voi, siccome studio in ape
di far lo mele, e questa prima voglia
merto di lode e di biasmo non cape. (3)

In fondo questo non è che l'eterno mistero del Cristianesimo prospettato dalle Lettere di S. Paolo : ma l'espressione filosofica datagli dalla scolastica ebbe un'enorme importanza nel pensiero medievale e nella poesia. Ricordate il contegno di quella dantesca così impressa da questa concezione dei rapporti fra anima e corpo. Fermatevi un momento a ricordar qualche passo di spicco per com-

(1) *Purg.* c. XVI, v. 43. (2) *Id.* c. XVI, v. 79.

(3) *Purg.* c. XVIII, v. 46 e seg.

prendere poi meglio il contegno di quella cornelliana e di quella raciniana ispirate da Cartesio.

Dice per esempio Adriano V :

Fino a quel punto misera e *partita*
da Dio anima fui, del tutto avara,

perchè, per lui, era stata l'anima che aveva avuto passione per le cose fallaci, e solo per un caso (o che tale sembra ai mortali), essa aveva potuto ravvedersi quando, sollevata alla dignità della tiara,

vide che là non s'acquetava *il core* (1).

Il quale core è proprio essa l'« anima semplicetta » nel disperato grido di Francesca :

Amor che al *cor* gentil ratto s'apprende...
amor che a nullo amato amar perdona! (2) .

Essa l'anima aveva amato l'errore ed era stata tratta a perdizione dalla sua stessa forza d'amore. Ricordate come il felino Guido da Montefeltro si ricerca d'attorno la configurazione delle membra che egli, *anima*, spontaneamente atteggiò e adoperò in mal fare. .

Mentre ch'io *forma* fui d'ossa e di polpe! (3)

Ma la voce del peccatore della Caina è più macabra :

tosto che l'*anima trade* (4).

Cito Dante per citare il rappresentante più autorevole del mondo pre-cartesiano. Per Dante, dunque, come per Schopenhauer, la libertà è un mistero : ma lo risolve la fede. In virtù di essa poté egli scrivere un'opera libera e intera non intaccata ed offuscata dai dubbi e dagli scrupoli che quella fede stessa, meno vigorosamente sentita, avrebbe potuto lasciare dietro di sè. Egli credeva misticamente nel libero arbitrio.

Innata v'è la virtù che consiglia
che dell'assenso de' tener la soglia (5).

E pensava anche :

Avete il nuovo e il vecchio Testamento
e il Pastor della Chiesa che vi guida
e questo basti a vostro salvamento !

(1) Id. c. XIX v. 112. (2) *Inf.* c. V v. 100. (3) Id. c. XXVII v. 73.

(4) Id. c. XXXIII v. 129. (5) *Purg.* c. XVIII v. 62.

Ma l'anima, di per sè, ama Francesca e sente il contagio delle passioni più che delle idealità. E se l'anima è così fatta, come potrà fare il poeta a parlare senza che ne vapori una lusinga per quella semplicetta che sa nulla e se ne trastulla? Dopo il Concilio di Trento molto se n'erano occupati gli Italiani!

Ma Cartesio rispose: Cessate di rappresentare le passioni nel loro colmo e vi sarà sempre facile di trovare, nella voce della ragione, quel centro morale smarrito dagli Italiani: là, presso la glandola pineale, riconoscerete operante quel libero arbitrio di cui avete, quasi, smarrita la traccia. Il mistero

onde vegna l' appetito
delle prime notizie
e de' primi appetibili l' affetto

non è più tanto impenetrabile, dacchè l'anima e il corpo si divisero così bene le parti e a questo spettò l'amore delle cose terrene e fallaci, a quella la veduta delle eterne e infallibili con la possibilità di dar merto di biasmo e di lode alle prime.

Ma guai a lasciarsi illudere dall'aspetto delle passioni o a giudicare sotto l'impulso di esse! Ricordate il famoso $\delta\iota'$ $\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\sigma$ $\kappa\alpha\iota$ $\varphi\acute{o}\beta\omicron\upsilon$ di Aristotele? Cartesio non amava i libri dacchè s'era dato a cercare la verità nella sua ragione, e non ricordava - o forse sdegnava di ricordare - Aristotele. Ma ben se ne ricorderanno i suoi tragici i quali troveranno la precisa condanna di quel passo - essi non diranno affatto condanna, ma interpretazion vera - non solo in tutto il sistema ma pure in passi particolari, dove si parla di horreur e di agrément e s'incita a guardarsi da quelle fumane che i sensi mandano verso la luce dell'anima. Essi potevano infatti leggere in lui: « Ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres espèces d'amour ou d'haine, à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce que lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité: en sort que de toutes les passions ce sont celles-ci qui trompent les plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder » (1). E potevano anche leggere che le passioni « elles font paraître presque toujours tant les biens que les maux qu'elles représentent, beaucoup plus grands et plus importants qu'ils

(1) DESCARTES: *Des passions en général* (Paris: Garnier frères ed.) p. 227.

ne sont, en sorte qu'elles nous incitent à rechercher les uns et fuir les autres avec plus d'ardeur et plus de soin qu'il n'est convenable, comme nous voyons aussi que les bêtes sont souvent trompées par les appâts et que, pour éviter de petits maux, se précipitent en de plus grands: c'est pourquoi nous devons nous servir de l'expérience et de la raison pour distinguer le bien d'avec le mal et connaître leur juste valeur, afin de ne prendre pas l'un pour l'autre, et de nous porter à rien avec excès » (1). Innocue e anche utili, invece, sono quelle passioni, come la pietà, che voi provate davanti al male altrui, vero o figurato, dell'arte: una pietà che, in certo modo, rimane nei sensi, e se arriva alla ragione, non può aver forza di deviarne il corso (2).

Ora, chi tiene presente il « Trattato delle passioni » di Cartesio, là dove questo spiega per esempi il suo sistema, ha pur presente lo schema della tragedia classica francese fondata sulla *chiarificazione* del contrasto fra le passioni del corpo e le volontà dell'anima, sull'implicita fine dell'ἔλεος. - E ne uscì la poetica cartesiana (3).

Parrebbe che nessuna filosofia più di questa fosse in contrasto con la poesia - con la tragica, specialmente - la quale attinge alle passioni la sua ragion d'essere e si svolge con lo svolgimento di quelle. Parrebbe: e si ripensa alla tragedia greca che vuol pur sempre restare modello di questa: si ripensa a Edipo che riceve sulla scena la rivelazione dei suoi delitti e vi ritorna con le occhiaie vuotate. La nuova poesia si conforma in tutto alla classica tranne su questo punto e diventa pseudo classica perchè l'ἔλεος da pagano diventa cartesiano. Corneille l'intese così bene che insistette sempre su questo punto negli « examens » delle sue tragedie: e, se voi li analizzate a uno a uno, vi trovate intera la nuova poetica della « raison » che Boileau ricavò fedelmente dai suoi tragici, come Aristotele da quelli del tempo suo. Ma questo bisogna notare: che, mentre Cartesio è il sovvertitore dell'aristotelismo, Corneille, Racine, Boileau sono aristotelici; mentre Cartesio abolisce i libri e costituisce la nuova teo-

(1) id. p. 253-4. (2) id. 280.

(3) Cfr. anche I. E. KRANTZ: *L'esthétique de Descartes étudiée et dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII siècle* (Paris 1882). Cfr. anche BOURGET: *Études et Portraits* (1898) p. 355.

ria con le sole libere forze del suo pensiero, quelli sono più che mai tradizionalisti, leggono con grande rispetto il Minturno e lo Scaligero e se ne sentono i continuatori. Quindi quell'inferiorità di anche questa letteratura di fronte al pensiero filosofico da cui dipende bensì, ma col quale non riesce a mettersi a paro se non in un punto solo e appena quanto basta per superare l'ostacolo dell'italianismo e render possibile un lento progresso verso il romanticismo. Con questo finalmente, per la prima volta dopo il Medio Evo, l'incanto classico sarà rotto e la letteratura si troverà ad essere espressione libera e intera dell'anima umana. Qui si procede sulla via degli Italiani, i quali, mentre il loro pensiero filosofico si svolgeva allentando gli impacci della tradizione, non ne risentivano quasi alcun beneficio nella letteratura, oppressa da formule troppo rigide e da un'ingombrante ammirazione degli antichi.

Noi, invece di leggere Boileau, osserviamo questo stato di cose alla sua origine: leggiamo gli « examens » delle tragedie cornelliane e raciniane.

Ab Iove principium: leggiamo il Cid, la quale, com'era la più famosa delle sue tragedie, così, secondo Corneille, era quella che più s'accostava, nella perfezion tecnica e nella regolarità, alla perfettissima Edipo: aristotelicamente parlando. Il Cid è molto opportuno anche per un altro particolare storico: che, con la sua polemica, segna bene il passaggio dall'italianismo al pseudo classicismo, per l'intervento della modificazion cartesiana. Quand'esso uscì, i più fedeli classicisti - fedeli al Minturno e allo Scaligero, avendo già lavorato a diffonderne le regole: il Balzac e lo Chapelain - scollarono il capo. E tutti e due, ma specialmente il primo, ch'era un solitario, e, come ogni solitario che si rispetti, doveva pur avere ogni tanto una qualche contemporanea menzogna convenzionale da metter in chiaro, osservarono che, il Cid, aristotelico non era. E Corneille a difendere sè e Aristotele e l'invulnerabilità di questo come legislatore: a fare, in apparenza, in letteratura, il lavoro contrario a quello che Cartesio faceva in filosofia. Chi dunque aveva osato affermare quest'eresia, che il Cid era opera riuscita contro le regole di Aristotele, e che costui ne aveva fatte di buone per i Greci e per il suo secolo, non per quello corrente, e per i Francesi?

« Questo secondo errore che il mio silenzio ha confermato - scrive il mortificato Corneille - non è meno ingiurioso per Aristotele che per me. Questo grand'uomo ha trattato della Poetica con

tanto di giustezza e d'acume che i precetti tramandatici da lui sono di tutti i tempi e di tutti i popoli: e, ben lungi dal fermarsi al particolare delle grazie e delle piacevolezze, che possono essere diverse a seconda che son diverse le circostanze, egli ha mirato ai movimenti dell'anima la cui natura non cambia mai: egli ha mostrato quali passioni la tragedia deve eccitare in quella degli spettatori: egli ha indicato quali condizioni sono necessarie ai personaggi che s'introduce e agli avvenimenti che si rappresenta, per farle nascere; egli ha lasciato i mezzi che sarebbero stati capaci di produrre il loro effetto dalla creazione del mondo in qua, e che saranno capaci di produrli ancora dappertutto, fin che ci sieno dei teatri e degli attori; e, quanto al resto, che i luoghi e i tempi possono mutare, egli l'ha trascurato, e non ha neppure prescritto il numero degli atti che fu regolato soltanto da Orazio molto dopo di lui. Certo io sarei il primo a condannare il « Cid » s'esso peccasse contro le grandi e sovrane massime che noi ricevevmo da questo filosofo; ma, purchè restiamo d'accordo, io oso dire che questo fortunato poema non è riuscito così bene se non perchè ci si vedono le due condizioni dominanti (permettetemi quest'epiteto) che quel gran maestro esige nelle tragedie eccellenti: le quali si trovano così di raro insieme in un'opera sola che un dei più dotti commentatori del suo divino trattato sostiene tutta l'antichità non averle vedute associate che nel solo Edipo. La prima è che chi soffre ed è perseguitato non sia nè affatto iniquo nè affatto virtuoso: ma un uomo più virtuoso che iniquo il quale, per qualche suo lato di debolezza umana, che non sia delitto, cade in una sventura non meritata; l'altro che la persecuzione ed il pericolo non vengano punto da un nemico, ma da persona indifferente; da persona che deve amare quello che soffre ed esserne riamato. Ed ecco, per parlarne saggiamente, la vera e sola causa del successo del « Cid », in cui è impossibile disconoscere queste due condizioni senza farsi cieco da sè a fine di fargli ingiustizia » (1).

Altro che riconoscerle! Ma questo è cartesismo puro vestito da aristotelesimo: credendo di parlare di questo, si parla di quello. Vedete come. La pagina citata è dell'« *avertissement* » preposto alla tragedia: nell'« *examen* » si torna sull'argomento e si osserva che il

(1) CORNEILLE: *Theâtre choisi* (ed. Lutetia) vol. I, p. 295-6.

« Cid » è un po' più aristotelico di Aristotele stesso e che quelle due condizioni son rispettate in misura superiore che nelle opere citate dal filosofo greco. « Le due grandi condizioni imposte da Aristotele alle tragedie perfette, che si trovano così di raro unite presso gli antichi e presso i moderni, *il Cid le associa anche più fortemente e notevolmente degli esemplari proposti dal filosofo* » (1). Voi ricordate però che quelle due qualità *maîtresses* erano il presupposto dell'effetto catartico attribuito alla tragedia la quale doveva cominciare col lasciare sgomenti appunto per la *cecità* del destino abbattentesi: esempio classico: Edipo. Invece in Corneille - vedete *qui pro quo* poetico - quelle due qualità sono il presupposto della *veg-gente raison* cartesiana la quale ha bisogno, per funzionare da vera bussola del poeta, d'un contrasto fra le volontà dell'anima e le passioni del corpo. E il Cid, che corrisponde così bene al precetto aristotelico di presentar personaggi nè iniqui nè ottimi, e non disgiunti da aperte ragioni d'odio fra loro, ma anzi buoni parenti e consanguinei, risponde anche meglio, e soprattutto, all'altro precetto cartesiano che s'è detto. Il *qui pro quo* infatti non poteva durare che fino a un certo punto. Per farlo durare, Corneille dovette dimenticare pari pari che Edipo era tanto perfetto, quanto alle regole, perchè l'eroe era al tutto irresponsabile dei suoi delitti, per la buona ragione, fra l'altro, che non aveva l'onore di conoscerli, e, se mai, aveva fatto di tutto per evitarli. Proprio il contrario accadeva nel Cid, la più perfetta delle tragedie francesi per quest'opposta ragione: che i suoi personaggi sono consapevoli di ciò che fanno e ciò che vogliono al massimo grado possibile. Son cartesiani, scappa detto! Di questo passo, Corneille dimenticava che la grande perfezione dell'Edipo, derivava da quel pieno senso d'orrore della sua catastrofe (e che catastrofe!); laddove il Cid era tanto perfetto per quel rilevato e inquadrato contrasto fra volontà e passioni; così inquadrato, e senza strappi o sussulti, che, alla fine, la volontà (o ragione) poteva prendere il sopravvento esclamando: « *claudite iam rivus* »; facendosi essa centro morale in luogo della purgazione del terrore che non c'era. Ma c'è molto di più: c'è che, per serbare limpida questa voce della *ragione*, il terrore - ossia la scena ad esso specialmente dedicata - dev'essere evitato non solo nell'epilogo ma pure nel corso dell'opera,

(1) Id. p. 384.

sicchè lo spettatore arriva alla fine fresco e ben disposto a udire l'alto suono di quella. E poichè ormai siamo in diritto di dir noi le regole della nuova poetica, ecco la prima: *non ci deve essere terrore*. Cosa non facile in una tragedia: vedete il « Cid ». Fra tante intrinseche virtù esso ci aveva pure un difetto quasi inevitabile in un'opera tragica; ci aveva un morto, personaggio che ha pure i suoi diritti e non può venire soppresso alla chetichella, e che però, con i suoi diritti, può suscitare impressioni violente un po' simili al vecchio horror così nemico della *raison*.

E come fare allora? Sta qua l'abilità del poeta: nel dare anche alle scene necessariamente cupe tanto di agilità e leggerezza quanto occorre per rendere percepibile la voce della *ragione*. E vedete come se ne vanta Corneille! « I funerali del conte erano anch'essi una cosa imbarazzante, sia che si fossero fatti prima della fine del dramma, sia che il corpo fosse rimasto visibile nel palazzo, attendendo che vi si ponesse ordine. La minima parola ch'io ne avessi lasciata dire perchè si prendesse cura di quello, avrebbe rotto tutto il calore dell'attenzione, *ed empito l'uditore d'un'idea triste*. *Io credetti però a proposito di trafugarlo alla sua attenzione col mio silenzio*, come avevo fatto nelle quattro scene del primo atto di cui vi parlai: e son sicuro che quest'artificio m'è così bene riuscito che solo poche persone hanno fatto caso all'uno e all'altro, e che, i più degli spettatori, lasciandosi trasportare da ciò che vedevano e udivano di patetico nel poema, non hanno punto pensato di fermarsi a queste due considerazioni » (1).

Quelle due qualità *maitresses* han dunque condotto a seppellire i morti senza funerale per non turbare la ragione dello spettatore o quella degli altri personaggi che sono in scena. E allora? Sconosciuto con tanta ingenuità il fondo religioso della tragedia greca, ecco venire a galla un altro punto in cui nel Cid è perfezionato Edipo e in Corneille Aristotele. Io - ci dice egli - invece di un consanguineo, ho potuto adoperare come antagonista... una donna innamorata, e con l'aiuto del punto d'onore, potei attribuire ai miei personaggi una bontà e un reciproco affetto quali Sofocle non riuscì a dare ai suoi. « Un'innamorata che il dovere forza a perseguire la morte del fidanzato, la quale ella teme di raggiungere, *ha*

(1) Id. p. 392.

passioni più vive e più accese di tutte quelle possibili fra un marito e la sua sposa, una madre e il figlio, un fratello e la sorella; e l'*alta virtù* in un naturale sensibile alle sue passioni, le quali essa *doma senza indebolirle*, e alle quali essa lascia tutta la loro forza per poterne più *gloriosamente trionfare*, ha qualche cosa di più commovente, più elevato, più amabile di questa *mediocre bontà* capace d'una debolezza e perfino d'un delitto, nella quale i nostri antichi eran costretti a circoscrivere il carattere più perfetto dei re e dei principi, ch'essi prendevano per loro eroi, acciocchè queste macchie e questi sbagli, deformando ciò che essi lasciavano loro di virtù, si accordassero al gusto e ai desideri degli spettatori e fortificassero l'orrore *ch'essi avevano concepito del loro dominio e della loro monarchia* » (1). Dove si vede che Corneille ha studiato Aristotele proprio nei nostri aristotelici italiani e non ne ha capito niente come quelli. Tanto meglio; correggendo Aristotele, egli corregge proprio l'impossibile interpretazione italiana. Il suo moralismo si esplica ben diversamente. Con compiacimento da baccelliere egli ci rimette innanzi schematizzato il giuoco di quelle passioni « *vives et allumées* » e di quella « *haute raison* » in cui consiste la sua novità e il suo progresso. Leggete: « *Rodrigue suit ici son devoir - sans rien relâcher de sa passion - Chimène fait la même chose à son tour - sans laisser ébranler son dessein par la douleur où elle se voit abîmée par là - : et, si la présence de son amant lui fait faire quelque faux pas, c'est une glissade dont elle se relève à l'heure même, et non seulement elle connaît si bien la faute qu'elle nous en avertit, mais elle fait un prompt désaveu...* » (2). E così di seguito per alcune pagine che costituiscono per Corneille il suo vanto più nuovo e che il lettore non avrà forse voglia di andare a rileggere. Ma, se preferisce la poesia, eccolo servito in poesia. Apra il Cid: e questi compendi in prosa gli riappariranno in bei versi ad ogni scena, specialmente in quei monologhi che sono, si direbbe, veri ricapitolghi cartesiani: tirate che pare fossero fatte apposta per addormentare il Re Sole. Prendete la scena VII del 1 atto, costituita per intero, dal monologo di Don Rodrigo.

Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur - mon amour s' intéresse ;

(1) Id. p. 334-5

(2) id.

Il faut venger un père - et perdre une maîtresse -
 L'un m'anime le cœur - l'autre retient mon bras. -
 Réduit au triste choix - ou de trahir ma femme -
 Ou de vivre infâme -
 Des deux côtés mon mal est infini.
 O Dieu l'étrange peine!
 Faut - il laisser un affront impuni? -
 Faut - il punir le père de Chimène? -
 Père - maîtresse - honneur - amour -
 Noble et dure contrainte - aimable tyrannie -
 Tous mes plaisirs sont morts - ou ma gloire ternie.
 L'un me rende malheureux - l'autre indigne du jour
 Cher et cruel espoir d'une âme généreuse -
 Mais ensemble amoureuse -
 Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
 Fer qui cause ma peine
 M'est-tu donné pour venger mon honneur? -
 M'es-tu donné pour perdre ma Chimène? (1).

Ma si consoli il signor Don Rodrigo, che, come preoccupazione dialettica, neppur la signorina Chimène non ischerza.

Ma passion s'oppose - à mon ressentiment;
 Dedans mon ennemi - je trouve mon amant -
 Et je sens qu'en dépit de toute ma colère
 Rodrigue dans mon cœur - combat encore mon père:
 Il l'attaque, il le presse, il cède, il se défende,
 Tantôt fort - tantôt faible - et tantôt triomphant;
 Mais en ce deux combat de colère et de flamme,
Il déchire mon cœur - sans partager mon âme,
 Et quoique mon amour ait sur moi de pouvoir -
 Je ne consulte point - pour suivre mon devoir;
 Je cours sans balancer - où mon honneur m'oblige.
 Rodrigue m'est bien cher, son intérêt m'afflige;
 Mon cœur prend son parti: mais, malgré son effort,
 Je sais ce que je suis et que mon père est mort». (2)

Per fortuna che, a certo punto, la ragione, la quale, come vedete, non ha mai dismesso il suo coraggio, interviene a farla finita con una soluzione secondo giustizia, e i fidanzati si sposano. Ma può anche avvenire - come nel Nicomede - che, quasi a sfida, gli s'offra un argomento perfettamente intonato ai principi più rigorosamente aristotelici; un bello truce omicidio fra consanguinei su

(1) id. p. 312.

(2) Id p. 338.

sfondo d'orrore veramente eschileo. Allora Corneille, messo così a fronte a fronte con Aristotele, concreta a puntino la teoria della tragedia cartesiana, d'onde si vede che, con la greca, essa non ha che vedere, e che, pur di non accordarsi con questa sul punto centrale dell'orrore, può tirar via perfino su quelle due qualità *maîtresses* esaltate nel « Cid ». Corneille non ha scrupolo di confessare che, a questo fine, egli ha persin falsata la storia. La storia - egli dice - mi presentava i fatti così e così « *ma io ho tolto dalla mia scena l'orrore della sua catastrofe in cui il figlio fa assassinare il padre*, che a lui aveva voluto fare altrettanto, e non ho attribuito nè a Prusia nè a Nicomede alcun disegno di parricidio » (1). E, allora, com'hai potuto far la tragedia? domanda al poeta il curioso aristotelico. « Io l'ho ridotta in modo - risponde il poeta cartesiano - che tutti i miei personaggi reagiscano con generosità e che *gli uni rendendo alla virtù ciò che è dovuto, gli altri restando nella fermezza del loro dovere*, lascino un esempio abbastanza illustre e una conclusione abbastanza piacevole » (2). È una modificazione un po' radicale - insiste il curioso aristotelico - per l'unica tragedia dalla sagoma veramente classica. « Quest'eroe della mia maniera - conviene il poeta - esce un poco dalle regole della tragedia, in quanto egli non cerca affatto di far pietà con l'eccesso delle sue sventure; ma il successo ha mostrato che la fermezza dei grandi cuori, la quale non eccita se non ammirazione nell'animo dello spettatore, è qualche volta gradita quanto la compassione che la nostra arte ci ordina di eccitare con la rappresentazione dei mali. *Essa ne fa nascere tuttavia qualche poco; ma la compassione non giunge fino a eccitare le lacrime*. Il suo effetto si limita a interessare gli uditori per la fortuna di questo principe, e a far loro formare degli auguri per la sua prosperità » (3).

Della mia maniera? - insiste il solito aristotelico. - Ma tanto vale dir subito che questa maniera non ha che vedere con la greca e mostra anzi una certa tendenza al lieto fine punto lodato nei precetti di Aristotele.

Proprio così, sembra rispondere Corneille, il quale finalmente confessa: « *Nell'ammirazione che si ha per la virtù, io trovo una maniera di purgare le passioni di cui non ha parlato Aristotele e*

(1) V. II p. 568.

(2) Id p. 569.

(3) Id. 570.

che è forse più sicura di quella prescritta da lui alla tragedia per mezzo della pietà e della paura » (1).

Chi vuol trovare espresso in succinto come il pseudo classicismo superasse l'ostacolo ereditato dal classicismo italiano si può fermare a queste parole chiarissime. Ecco come il teatro di Corneille diventa una « école de vertu » senza subire le mutilazioni o imporsi le idealizzazioni proposte dagli Italiani sul tipo del De Nones che questo poeta mostra di avere presente. Eppure è sempre così tradizionale e classicista la sua mente, che, quando, come in « Polyeucte », si trova a trattare un episodio del martirologio cristiano - caso tanto discusso fra gli Italiani - egli non si vale dei suoi argomenti nuovi, ottimi anche per il « Polyeucte », ma ritorna a quelli del Minturno proprio come farebbe Chapelain. « Quelli che vogliono costringere il nostro eroe in una bontà mediocre, alla quale s'attengono alcuni interpreti di Aristotele, non si troveranno qui soddisfatti, perchè quella di Polyeucte va fino alla santità e non vi si mescola debolezza alcuna. Io ne parlai già altrove: ma, per convalidare quel che ne dissi col prestigio d'una certa autorità, aggiungerò qui che il Minturno, nel suo trattato « De Poeta », agita la questione se la passione di Gesù Cristo e il martirio dei Santi devono essere esclusi dal Teatro, per il fatto che essi sorpassano questa bontà mediocre, e la risolve in mio favore » (2). (Probabilmente egli non conosceva ancora le ragioni del Donatus). Ma è naturale che la storia sacra si prestasse a questa epurazione dell'ἔλεος anticartesiano meglio della profana. La quale è manomessa da lui solo per questo rispetto. Ond'è curioso udirlo scusarsi d'aver variato il dato storico proprio per epurarlo da quello che avrebbe dovuto costituire il maggior pregio poetico di esso e che, forse, era stato la prima favilla dell'ispirazione tragica: per purgarlo, insomma, dalle troppo violente passioni che vincono la virtù, dalle troppo cozzanti che impediscono il chiaro manifestarsi della *raison*; per ridurlo a Cartesio, infine. In *Rodogune*, per esempio, egli deve fingere che Cleopatra sposi Antioco solo per rabbia contro suo marito andatosene a sposar Rodogune fra i Parti; ma che lo sposo, a sua volta, sia ingannato dalla falsa voce della morte di Demetrio. « E questo ho fatto - egli dice - sia per non farla iniqua senza necessità, come Menelao nell'Oreste dell'Euripide, sia per poter fin-

(1) Id.

(2) V. II, p. 97.

gere che Demetrio non avesse ancora sposata Rodogune ». E che importa che non l'avesse sposata, e a che tanta correzione dei classici, se un tal particolare non ha importanza nello svolgimento dell'azione? Oh no! risponde Corneille. « Questa finzione m'era assolutamente necessaria, affinchè egli non morisse prima d'averla sposata, e l'amore di questi due giovani per lei *non facesse punto orrore agli spettatori*, i quali non avrebbero mancato di risentirne uno anche troppo forte, s'essi li avessero visti innamorati della vedova del padre loro, tanto quest'amore incestuoso ripugna ai nostri costumi » (1). Ma ancor più difficile doveva riuscirgli questo bando all'orrore in « Pompeo » che veniva dalla storia con due scene grandiose e molto eschilee: l'uccisione di Pompeo e la presentazione della testa di costui a Cesare. Come uscir d'impaccio? Non solo evitando quelle scene e facendole riferire con qualche delicatezza da un messo (che sarebbe stato, per metà, procedimento classico) ma facendole riferire in uno di quei ben combinati momenti, in cui gli spettatori sono più calmi, se non più distratti, e meno disposti a consentire alle passioni. E con tutto ciò, non c'è da restar senza scrupoli. « Mi resta da dire una parola - egli scrive - sulle narrazioni di Antioco che son sempre passate per molto belle: e in ciò io non voglio andare contro il giudizio del pubblico: ma solo debbo far notare un'altra volta che quello che le fa e le persone che lo ascoltano, hanno in quel momento lo spirito abbastanza tranquillo per aver tutta la pazienza che a quelle è necessario dedicare » (2). E in *Cinna*, gloriosa sorella del Cid, e perfino più cartesiana di questo, quella che piaceva, dicono, a Napoleone, perchè ci trovava dentro - bontà sua - tanta chiaroveggenza politica, come potrebbe accordarsi al sapiente alterno sviluppo delle passioni e delle volontà, il fanatismo passionale d'una congiura?

S'accorda col metodo stesso usato in « Pompeo »; con una non so qual narcosi comunicata alle passioni a tempo debito. « Il racconto della congiura fatta da Cinna a Emilia - egli spiega - giustifica ciò ch'io dissi altrove, che, per far sopportare una narrazione ornata bisogna che chi la fa e chi l'ascolta, abbiano lo spirito abbastanza tranquillo e vi si compiacciano abbastanza per dedicarle tutta la necessaria pazienza. Ma, s'io avessi aspettato a comunicarla che

(1) Id. p. 381.

(2) Id. p. 185.

Evandro avesse turbato quei due amanti con la sua notizia, Cinna sarebbe stato obbligato a tacersi o a concludere in sei versi ed Emilia non avrebbe potuto pazientare di più » (1). Dove si vede che quella che manca in Cinna è proprio la scena principale: il confronto e il contrasto delle principali passioni di essa. Ma non sarebbe stato *ragionevole!*

Ma non sempre la storia è così duttile, nè riuscivano sempre gli strattagemmi cartesiani. E, quando si dubitò che fossero riusciti, come nell' « Horace », egli se la prese con i suoi attori: e fu bellamente ridicolo, o, per lo meno, lasciò sfumato di ridicolo tutto il pensiero critico del suo tempo. « È opinione generale - egli dice - che questa tragedia sarebbe una delle mie più belle se gli ultimi atti corrispondessero ai primi ». La colpa dei quali sarebbe l'ἔλασος. « Tutti vogliono che la morte di Camilla ne guasti la fine: e io son d'accordo; ma non so se tutti ne sappiano la cagione. Generalmente la si attribuisce a che si vede questa morte sulla scena: ciò che sarebbe piuttosto errore dell'attrice che mio, perchè, quand'ella vede il fratello metter mano alla spada, lo spavento così naturale al suo sesso, le deve far prendere la fuga e ricevere il colpo dietro le quinte com'io annoto in questa edizione » (2). Penosa cosa vedere il gran Corneille lavorare di didascalie, in questo dramma compromettente, come un principiante. Ce n'è tre in questa scena sola (Horace mettant l'épée à la main et poursuivant sa soeur qui s'en fuit - Camille blessée derrière le théâtre - Horace revenant sur le théâtre, - (3)); ma non bastano; l'orrore resta, e n'è forse accresciuto. E allora? Allora il buon Corneille cita Aristotele, il quale, al postutto, non ha mai dato per regola « de ne pas ensanglanter le théâtre » (4). Ma a che gioco giochiamo allora? Si cita Aristotele proprio là dove Aristotele dovrebb'essere bandito! Appunto: è questo il carattere del pseudo-classicismo francese nel pieno valore della parola. È antiaristotelico rimanendo tradizionale: modifica e sfigura l'eredità degli Italiani solo quanto occorre per introdurre quella liberatrice concezione cartesiana, ma non vuole compromesso nè disconosciuto in parte alcuna il sistema. E si seguita a citare Aristotele in Francia come in Italia e si attribuisce a lui, qua il nostro secentismo, là il

(1) Vol. I, p. 479.

(2) V. I, p. 472.

(3) id p. 455.

(4) V. II p. 380.

cartesismo. Anche nella dedicatoria del « Don Chance d' Aragon » (1) si cita l'argomento della « pitié et de la crainte » e si tira via. In quella differenza poi fra l'universale della poesia e il particolare della storia non si vede se non l'opportunità di modificare questa secondo le necessità della scena e delle regole (2). Queste idee di Corneille avrei potuto ricavarle anche dall' « Art Poétique » di costui, ma, come, di quella, dovremo implicitamente riparlarne per la critica che, tenendola d'occhio, fece del pseudo-classicismo Lessing, ho preferito attenermi a quest'altra fonte equivalente.

Racine non fece che seguire su questa strada Corneille e come, per la sua natura sentimentale, era più portato a interessarsi alle azioni esercitate dal corpo sulla glandola pineale, che a quelle esercitate su essa dall'anima, seguì tutta la vita a parlare « de la pitié et de la crainte » assegnate da Aristotele alla tragedia, salvo a sostenere poi che, anche nelle sue più passionali - come la Fedra - « la vertu est toujours mise au jour » (3) e il vizio e la passione son coperti d'odio, e che « c'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose ». Or dunque vedete in che cosa consiste il cartesismo del pseudo-classicismo francese. Esso offerse una specie di salvacondotto teorico ai poeti sviati fra i pericoli e gli scogli scoperti dagli Italiani nell'arte classica. Essi non ne misurarono certo la portata in filosofia, ma se ne valsero quanto occorreva per poter ritornare con fiducia a quella tradizione aristotelica ch'essi seguitavano a venerare con animo latino. Ne trasero così una poesia un po' gretta e parecchio irritante, ben delimitata e conchiusa nell'orbita d'una riforma stupendamente intonata al gusto dello spirito celtico. Vedete infatti la poetica che ne conseguì. Perchè, se voi lasciate in disparte Cartesio e la glandola pineale - cose alle quali i poeti potevano anche non ripensare nel fervore dell'ispirazione - e volete compendiare in una sola parola questo prudente modo di poesia, come lo direte? Poesia del giusto mezzo. Nè si può definire altrimenti questo voler imitare i classici, avendo ben d'occhio il pubblico moderno, usandogli tutti i riguardi secondo

(1) V. II p. 389.

(2) *Examen de Cinna* Vol. I p. 560.

(3) RACINE: (ed. Lutetia) *Fédre* V. II, p. 253.

i suoi principi ideali, evitando le scene troppo contrastanti, suscitando la « pitié e la crainte », ma con molto giudizio, onorando le regole come pegno e suggello di tali limitazioni e di tale armonia. Difatti la poetica del Boileau si chiama la poetica del *giusto mezzo*, e del buon senso; poichè il cartesianismo si espresse nella letteratura come trionfo del buon senso. Al gusto dell'armonia e della misura, così vivi e possenti nello spirito francese - a dispetto della scapigliatura apparente -, la filosofia di Cartesio e i corollari di essa propiziarono un trionfo che non sembra disposto a finire. Ma, per allora, la riforma pseudo-classicista fu cosa abbastanza piccola, più di forma che di sostanza, e, involupata negli impulsi della tradizione aristotelica, non tentò neppure di raggiungere le altezze del pensiero filosofico che l'aveva ispirata.

Così s'arrivò al settecento nel quale quello stampo aristotelico - così riformato da Cartesio - rimase in non diminuito onore presso uomini che, nel campo del pensiero, al contrario, posavano a sovvertitori d'ogni tradizione. Esempio: Voltaire. E lo si vide, il bravo Voltaire, scrivere tragedie classiche e difendere il sistema moralista o pseudo-moralista di Boileau, contro le forme shakespeariane, con l'istesso fervore ch'egli avrebbe adoperato a offendere un gesuita! Onde quell'impressione di umorismo che ci fa la poesia settecentesca, quella tragica in ispecie, francese o nostra. Perchè? Perchè il moto intellettuale originato da Cartesio e lo sforzo della letteratura aristotelica a rinnovarsi in quello, dopo avere avuto in sul principio un punto in comune, s'erano tosto disgiunti: e mentre l'uno ascendeva alle altezze di Pascal, di Malebranche, di Bossuet, di Port-Royal, e costituiva quella mirabile sintesi di pensiero latino, fermo ancor oggi contro quello germanico press' a poco come la vecchia linea delle fortezze alsaziane, la letteratura, forse oppressa dal peso di una tradizione formale troppo gloriosa, si conchiudeva nella breve orbita di una riforma superficiale che, talora, pare una semplice convenzione.

Sicchè, ai pensatori più coerenti del tempo, non isfuggì che la questione moralistica degli Italiani era piuttosto sviata che risolta (¹).

(¹) Per una storia di questa avversione dei religiosi al teatro Vedi J. B. Ériau « *Pourquoi les Pères de l'Église ont condamné le théâtre de leur temps* » (Paris 1914).

Ci furono tuttavia molti aristotelici ortodossi che la considerarono risolta; nè mancarono, tra questi, taluni ecclesiastici, proprio di quelli che accettavano integralmente le conclusioni del Concilio di Trento. Pensavano essi che il teatro « *tel qu'il est aujuord'hui, n'a rien de contraire aux bonnes moeurs et qu'il est même si epuré, a l'heure qu'il est sur le théâtre français, qu'il n'y a rien que l'oreille plus chaste ne pût entendre* » (1).

Ma il grande vescovo Bossuet, duro custode dell'integrale sentimento cattolico tra i fluttuanti marosi dell'eresia, guarda nella nuova arte più in fondo e pone la conferma della sua autorità fedelissima alla condanna di quella fatta dai giansenisti per mano di Nicole. Bossuet e Giansenio. Sicuro: e nessuno si meraviglierà, credo, di vederli vicini. Sulla ideale linea del Reno, Bossuet e Giansenio, Pascal e Malebranche stanno a paro a paro fraterni e sono egualmente nostri. Che importa se, nella breve vita e nella breve area d'un'idea - cose secondarie, ingigantite forse dalla sospettosa suscettibilità dei tempi e certo irrigidite dalle asprezze della logica - si contrastarono e si offesero? (2) Che importa se Giansenio trascese con la logica o irrigidì in essa la freschezza d'un purissimo sentimento cristiano il quale, allora, pareva aver bisogno d'abbarbicarsi a quella con più forza che mai, per orrore degli sfiguramenti cui veniva sottoposto oltre Reno? — Dubito assai che sieno sulla buona strada quelli che parlano del giansenismo come di cosa a sè, come di eresia nata in funzione di eresia. In questo caso, il giansenismo è la più vecchia eresia del cristianesimo, la quale par destinata a ripullulare sovente nel cuore dell'uomo. È l'eresia dei solitari e ogni credente che s'apparti sfiduciato vede riapparirne lo spettro. La religione, dal canto suo, non dice sì o no, vieta soltanto di rispondere a quell'intimo dubbio, insegna che, quand'esso si manifesta, folle è perseguirlo per le vie della logica e savio levar lo sguardo ai cieli del misticismo e adorare. Giansenio, che non era un combattente, come Bossuet, ma un solitario, si vide posare più a lungo, davanti, quello spettro, s'in-

(1) BOSSUET: *Réflexions sur la Comédie: Oeuvres* (Paris 1774) V. VII p. 650.

(2) Anzi, dal numero del 15 Agosto 1919 si pubblica nella « *Revue des deux mondes* » un interessante studio di A. Rébelliau « *Autour de la correspondance de Bossuet* » *Bossuet et Port-Royal*, dove i rispettosissimi rapporti del grande nemico degli eretici con quei particolarissimi eretici sono nuovamente studiati.

dugiò a ritrarne i contorni ed ebbe il torto di non lacerare il disegno prima di morire. Così quello spettro rimase fra le sue carte e si chiamò giansenismo. Ma esso è un'eresia cui si giunge partendo da uno stato di religiosità profonda e romana: da quella germanica non ci si arriva. Onde rimase come lo spicco d'una stonatura, a rivelar meglio il contrasto dei due mondi sulla riva sinistra del Reno. Ma, nella letteratura, che è riflesso di stati d'animo profondi e fondamentali, quella non s'impresse, e Bossuet rimane per noi accanto a Nicole, a Pascal, a Malebranche.

Bossuet fece egli la critica ai tragici del suo tempo che si credevano usciti dalla cerchia dell'italianismo e impresse negli argomenti degli Italiani - del Maggi e del Piccolomini - un senso di vita nuova che ci fa presentire le grandi voci del romanticismo latino. Contro quel tenace aristotelesimo, egli citò ancora una volta Platone, ma Platone tradotto da lui. « La tragédie a tort et donne au genre humain de mauvais exemples, lorsqu'elle introduit les hommes et même les héros ou affligés ou en colère pour des biens ou des maux aussi vains que sont ceux de cette vie.... ». E che senso ha ella dunque quella teoria della catarsi? « Aristote, son disciple, aimât le contredire et une philosophie plus accomodante lui fit attribuer à la tragédie une manière, qu'il n'explique pas, de purifier les passions en les excitant.... » (1). Ma quanto alla facilità con la quale gli ecclesiastici stessi avevano passata per buona l'innovazione di Corneille, egli risponde con un argomento vecchio più in apparenza che nella sostanza: « Dites - moi, que veut un Corneille dans son Cid si non qu'on aime avec Chimène qu'on l'adore avec Rodrigue, qu'on tremble avec lui, lorsqu'il est dans la crainte de la perdre, et qu'avec lui on s'estime heureux lorsqu'il espère de la posséder? » (2).

Che è quanto dire: alla fine, in questa nuova drammatica, che a voi pare « une école de vertu » siete voi dunque riusciti a esprimere (ciò che si chiedeva) un largo universale sentimento umano, un'idealità profonda, qualche cosa che trascenda l'episodio e il particolare in senso stretto? (Ripensate - ma ne parleremo più oltre di proposito - alle polemiche del romanticismo intorno a Shakespeare). Nulla! assolutamente nulla! E allora da che altro deriverà l'inte-

(1) Op. cit. p. 668-9.

(2) Id. p. 651-2.

resse dell'opera vostra, se non dalla passione come fine a sè stessa? La ragione sta bene: ma quella, di per sè sola, poco interessa: la sua moralità è molto verbale e molto debole rispetto al contagio delle passioni, somiglia a quella del pagano Molière che crede di riparare a tutti i guasti facendo finire in un matrimonio i pasticci sensuali del suo teatro.

Voi poeta - e qui parlava la *pietà* con parola semplice, ma d'immenso valore storico in quel momento - dimenticate che la passione è un male, e, invece di cercare di reprimerla, la stuzzicate paganamente e la ispirate al pubblico che vi ascolta.

Le stesse cose, press' a poco, dicevano i giansenisti per bocca di Nicole.



CAPITOLO XVIII.

Malebranche e le idee dei romantici futuri.

SOMMARIO. — **1.** Contrasto fra le ascensioni e le rivolte alla tradizione del pensiero filosofico francese e il livello tradizionale cui si mantiene la letteratura. — **2.** La filosofia si rinnova alle fonti del cristianesimo, attraverso il pensiero di S. Agostino, per opera dei cartesiani - Il concetto dell'arte come imitazione già negato da S. Agostino - Malebranche acuisce il contrasto fra l'anima e il corpo fino agli estremi limiti dell'occasionalismo - Critica dello stato pagano in cui l'aristotelismo come pensiero (scolastica) e come forma (classicismo) mantiene lo spirito moderno rinnovato dal cristianesimo - Conseguenza di ciò: idealizzazione delle passioni e teorica dell'uomo-dio - Il dispregio dei limiti e il problema del rimorso. — **3.** Effetti delle nuove scoperte psicologiche sulla letteratura - Rivelazione di un nuovo sentimento come forza non debolezza dell'anima: sensibilità o tristezza. Il senso dell'eterno che trascende i fatti e i fenomeni. *L'ἔλεος καὶ φόβος* e la sensibilità - Al contrario del dolore una tale tristezza è sempre piacevole - Perché tale forza dell'anima tardò e tarda a far sentire i suoi effetti rinnovatori anche sulla letteratura: la mitologia - Il fondo dell'anima è ancora pagano. — **4.** Queste idee in relazione con quelle del romanticismo latino - Con quelle del Manzoni - Sua interpretazione di Shakespeare alla luce di questa « tristezza » - Shakespeare trascende le critiche di Bossuet e, implicitamente, le questioni degli Italiani. *L'ἔλεος καὶ φόβος* interpretato come salutare disgusto delle cose umane - Assoluta concordanza del Manzoni con Malebranche nel concepire la forma classico-mitologica come traviamiento di questo modo di sentire. — **5.** Modo conforme d'intendere il romanticismo di V. Hugo - Eguale interpretazione della sensibilità - Eguale condanna del frasario classicheggiante - Eguale concetto di esso come avviamento all'immoralità dell'uomo-dio - Eguale interpretazione di Shakespeare come espressione di un'arte tragica che trascende l'interesse per lo « scopo determinato » cui mira l'eroe - Anch'egli fa derivare questo movimento principalmente da S. Agostino secondo le idee dei Cartesiani. Anche per lui la « sensibilità » scioglie

il nodo del classicismo italico - Contrasto di questa sensibilità con quella germanica. — 6. Come si spiega che l' Hugo interpretasse così bene le idee cartesiane probabilmente senza conoscerne le fonti - Ciò che fu il Cartesiano - Sua fusione con la religione - Esempi: le preghiere di Bossuet; la lirica sacra di Pierre Corneille - La « raison » nei tribuni della Rivoluzione - La « raison » come barriera ideale opposta all' « entusiasmo » negatore di essa che veniva di Germania.

On peut dire avec quelque assurance qu' on n' a point assez clairement connu la différence de l' Esprit et du corps que depuis quelques années.

MALEBRANCHE: *Recherche de la vérité* (1670).

Ma dunque - si domanda a questo punto - giudicata col rigore del Bossuet, così simile a quello dei suoi predecessori italici, la questione della poesia da essi proposta, non era una questione insolubile? Insolubile non era; tant'è vero che, alla fine, venne il romanticismo in cui finalmente si potè parlare, per la prima volta dopo il medioevo di Dante, d'una poesia moderna, pienamente conforme al pensiero e allo spirito dei tempi suoi. Allora, quella questione non diede quasi più impaccio e poterono esistere poeti grandissimi sorretti piuttosto che impediti dalla coscienza di quella. Ma questo è importante notare: che, se la letteratura pseudo-classica francese avesse potuto seguire, nella sua solitaria ascensione, il pensiero filosofico che l'aveva rianimata un momento, si sarebbe avuto già allora l'immagine del futuro romanticismo latino. Per una ragione semplicissima: che le idee dei romantici furono già trovate e iniziate quasi tutte da cotesti pensatori: e chi mette a confronto con le prime le seconde (sieno esse del Manzoni o di Victor Hugo), finisce col trovarle un po' meno originali di quanto si dice. (E questo dagli studiosi del romanticismo mi par dimenticato un po' troppo con notevole danno delle loro dottrine). Si può dire che i romantici latini non fecero che completare il « transitus Hellenismi ad Christianismum », mettendo a paro con il pensiero di questi solitari la letteratura moderna, ispirandole quel sentimento dell'infinito e dell'eterno, quella *sensibilità* che l'antica non conosceva o possedeva in diverso modo e misura.

A noi sarà facile e dilettevole seguire il concretarsi di queste grandi idee nella consapevole prosa d'un affascinante solitario cartesiano, Nicola Malebranche. Le toglieremo con pazienza dal terreno in cui nacquero cercando di conservare il loro aspetto integrale sic-

chè il lettore possa vederle e valutarle senza scorcì e strappi: il che, se è strettissimo dovere di storico sempre, è più che mai tale in argomento delicato e interessante come questo.

Quelle parole di S. Paolo: « Deus non longe est ab unoquoque nostrum; in ipso enim vivimus et movemur et sumus »: o quelle altre che noi non possiamo pensar nulla « tanquam ex nobis sed sufficientia nostra ex Deo est » o quelle altre ancora: « io sento una legge nel mio corpo che combatte contro la legge del mio spirito e mi rende schiavo della legge del peccato che è nelle mie membra »: quelle, insomma, dove la sua filosofia e la rivelazione da lui ricevuta da Dio si toccano in un punto pressochè inidentificabile ad occhio mortale, tornano a splendere con Malebranche sul pensiero cartesiano come un tempo su quello della patristica, e sono veramente l'eterna epifania che i Re Magi del pensiero umano ritrovano sul loro cammino, tutte le volte ch'essi si mettono a esplorare il mistero dell'uomo movendo da quell'occulto vago odio che ognuno di noi porta dentro di sè contro sè stesso (1).

Di fronte a quelle si trovò con più sublime e documentata inquietudine di tutti, all'inizio del medioevo, S. Agostino: dietro a lui sfuma, appena riconoscibile nella penombra di quei secoli misteriosi, una schiera di fraticelli inquieti di cui la storia ricorda solo, col nome, qualche indizio della loro ansia d'intenderle. Di là dal mille ci si fa incontro dai « Poetae aevi carolini » del Traube, tutto fiso nel mistero di esse, un delicatissimo poeta dal volto macro, Fra Godescalco: di qua dal mille incontriamo, parimente pensosi di quelle, con diverso cuore, Maestro Eckeart e Tomaso da Kempis: negli anni che stiamo studiando si levano armati di quelle, gli uni contro gli altri, Lutero e i solitari di Port-Royal. Esse sono immortali perchè il loro punto di partenza è immortale.

Vedete Malebranche: nella sua stanchezza di Aristotele, ripudia gli schemi scolastici ancora intessuti di paganità, risale alla patristica e ritrova Sant' Agostino. Ma è un'illusione. Dietro Sant' Agostino è San Paolo con quelle sue misteriose parole. Quante volte

(1) Può interessare: « H. LEDER: *Untersuchungen über Augustins Erkenntnistheorie in ihren Beziehungen zur antiken Skepsis, zu Plotin und zu Descartes* (Marburg 1901).

s'è rinnovato questo sublime errore di credere di tornare a Sant' Agostino: e si tornava alla fonte: San Paolo! Pare a Malebranche che il veggente vescovo di Ippona avesse inteso veramente in sè « sine strepitu sillabarum » il valore di quelle parole e che il suo appassionato costituirsi a Dio non fosse che un preciso sentimento di lor verità alla quale egli non poteva arrivare in chiare forme dialettiche, per mancanza di conoscenze scientifiche. La scoperta cartesiana, favorita da queste, veniva a integrare, più che a modificare con aggiunte, il pensiero della patristica. Quel gran santo aveva pur cercato di dare forma dialettica al sentimento cristiano della vanità dei beni terreni; ma aveva dovuto adoperare i modi d'esprimersi del tempo suo. Aveva detto: « Chi può agire su noi come Causa effettiva dev'essere al di sopra di noi, perchè è legge immutabile che le cose inferiori servano alle superiori e non può darsi il contrario. Perciò l'anima non può trarre la sua conoscenza dagli effetti esterni e dalle cause secondo che non esistono; ma la deve trarre unicamente da Dio ». Ma una cotale asserzione aveva un troppo debole fondamento scientifico, per poter resistere alle fallaci impressioni dei sensi: e, ben presto, la scolastica, alleatasi con un filosofo pagano, Aristotele, aveva ridato, suo malgrado, al fenomeno della vita, un senso pagano, e, al mondo esteriore, con una consistenza effettiva, un' immediata influenza sull'anima. (Si tenga presente il fenomeno della conoscenza quale vedemmo spiegato da Dante. A proposito: non sarà male ricordare che il concetto dell'arte come imitazione è d'origine prettamente scolastica, chè la patristica, appunto per questa sua negazione delle cause seconde, la pensava in ben altro modo. Rileggete il pensiero di Sant' Agostino nel *De-Musica*: « Si può chiamar arte quella che gli uomini non fanno che per imitazione? Se ogni imitazione è arte e ogni arte ragione, ogni imitazione dipende dalla loro ragione. Ma l'animale irragionevole agisce senza ragione. Dunque non c'è arte. E tuttavia egli imita. Dunque l'imitazione non è un' arte... ») (1).

Era questa, secondo Malebranche, una subdola rivincita di quella paganità che costituisce, dopo il peccato, il fondo del pensiero umano « car depuis le péché l'esprit de l'homme est tout païen » (2). Cioè

(1) SANT' AGOSTINO: *De Musica Cap. IV.*

(2) MALEBRANCHE: *La recherche de la vérité v. II, p. 322* (ed. Flammarion).

la voce dell'anima è così fioca che non riesce a farsi udire fra le clamorose illusioni dei sensi. Ma, « depuis quelques années », noi siamo tornati a quella prima dimenticata intuizione della patristica con i lumi della sapienza cartesiana. Qual meraviglia che, nel fervore della reazione, Malebranche seguisse fino alle conseguenze estreme e paradossali il pensiero di Cartesio? Ma, più che il fervore dell'idea nuova, lo sospingeva all'eccesso un'ansia polemica acuita, lungo i molti anni della « Recherche de la Vérité » dal vedere insorgere oltre Reno « ce fond païen de l'esprit » e prendere come punto di partenza quell'errore pagano sopravvissuto nella lettera e nello spirito del Cristianesimo. Quanto si manifestava più deciso, oltre Reno, il sopravvento del corpo, tanto più geloso si faceva, dall'altra parte, quello dello spirito: di là il mistero della vita tendeva a riassumersi nella carne, di qua si riduceva tutto all'anima fino alle altezze dell'occasionalismo. Pare che dinanzi alle estreme conseguenze di questo la mano di Malebranche vacilli: ma la sua logica non s'arresta. « Dio è strettamente unito alle nostre anime con la sua presenza, di modo che si può dire che Egli è il luogo degli spiriti, come gli spazi sono, in un certo senso, il luogo dei corpi: noi con l'anima non possediamo che Dio e l'eternità e, delle cose sensibili, solo quello ch'egli vuol farci vedere di volta in volta » (occasionalismo) ⁽¹⁾. Più assoluta svalutazione del corpo non si può immaginare, nè più legittimi corollari di questi: tutti i beni che noi possediamo per mezzo del corpo o a causa di esse sono immaginari e caduchi: il pensiero dell'uomo è limitatissimo e da solo non può nulla.

Idee facili, magari, a riconoscere in teoria, ma difficili a conformarvisi, perchè domandano umiltà, mansuetudine e, invece, superbia e violenza hanno in noi così preponderante voce che un tal sentimento cristiano è soffocato e resta quello pagano. Dal quale deriva un modo di vedere fecondo d'ogni errore: la fede nell'intelletto e nella sua libertà assoluta: che vuol dire restituire a tutti gli oggetti esterni un'entità reale e allo spirito la capacità di mettersi da solo in diretta comunicazione con quelli; vuol dire cedere all'indistruttibile lusinga: « eritis sicut Dei » ⁽²⁾; affidarsi alle proprie sensazioni e alle proprie passioni, farsi in esse Dio. Ne deriva, inoltre, quel malinteso e strano culto degli « spiriti forti » che sarebbero uomini così

⁽¹⁾ Op. cit. v. II, p. 132.

⁽²⁾ V. I. p. 310.

dominati dall'orgoglio delle loro passioni, da non porre a sè stessi altro fine che quelle, da non credere, al di fuori di quelle, in alcuna altra verità.

Così parla Malebranche e non allude ad Hegel, s' intende; ma ha già d'occhio l'immanentismo come frutto del Luteranesimo; e, chi voglia analizzare quel fenomeno oggi, dopo tre secoli di svolgimento, può valersi sovente delle parole di lui. Adoperiamone alcune anche noi: « *Leurs raisonnements ne manquent pas de vraisemblance, ils semblent fort conformes au sens commun, il sont favorisés des passions, et toute la philosophie de Zénon ne saurait sans doute les détruire. Il faut aimer le bien, disent-ils; le plaisir est le caractère que la nature a attaché au bien, et c'est par ce caractère, qui ne peut être trompeur puisqu'il vient de Dieu, que nous le discernons du mal. Il faut fuir le mal, disent-ils encore; la douleur est le caractère que la nature a attaché au mal: et c'est par ce caractère, qui ne peut être trompeur puisqu'il vient de Dieu, que nous le discernons du bien. On goûte du plaisir quand' on s'abandonne à ses passions; on sent de la peine et de la douleur quand on y résiste. Donc l'auteur de la nature veut que nous nous abandonnions à nos passions et que nous n'y résistions jamais, puisque le plaisir et la douleur qu'il nous fait sentir dans ces rencontres sont des preuves certaines de ses volontés sur nous. C'est donc suivre Dieu que de suivre les dessins de son coeur, et c'est obéir à sa voix que de se rendre à cet instinct de la nature qui nous porte à satisfaire nos sens et nos passions. C'est de cette sorte qu'ils raisonnent et qu'ils se conforment dans leurs opinions infâmes. C'est ainsi qu'ils tâchent de se mettre à couvert des reproches secretes de leur raison, et Dieu permet pour punition de leur crimes qu'ils s'éblouissent de ces fausses lumières* » (1). Ne consegua che, per costoro, non solo l'entusiasmo soverchiatore di limiti è lievito d'ogni buona e feconda azione, ma l'unica forma di sapienza è l'amore delle cose terrene: beni, fortuna, gloria. Si perde così la coscienza della fragilità umana: che l'uomo è nulla senza la grazia, e neppure questa ci dà un forza invincibile, ma ci fa conoscere piuttosto che, al mondo, non c'è nulla che non ci possa far male.

Sebbene però, dopo il peccato, il fondo dello spirito sia pagano,

(1) V. II, p. 163-164.

– abbiamo visto che cosa significa questa astrazione: il fondo dello spirito – la voce dell'anima può bensì venire attutita fino a diventare fiocchissima, ma non si può sopprimere del tutto, come non è vero che l'uomo possa ricavare dalla gioia delle sue passioni quel senso di pienezza di vita che lo identifica quasi con esse distruggendo la coscienza del male. E questa osservazione ha molta importanza. « Alessandro, così celebre nella storia dei brigantaggi illustri, intendeva talora nel più segreto della sua ragione gli stessi rimproveri che gli assassini e i ladri, nonostante il confuso frastuono degli adulatori che lo circondavano, e Cesare, al passaggio del Rubicone, non potè impedirsi dal lasciar trasparire che questi rimproveri lo spaventavano, quando risolse alfine di sacrificare alla sua ambizione la libertà della patria » (1). E tuttavia, una volta progrediti in questo errore, si perde il concetto vero di sapienza: esteriorizzata la realtà, si crede che quella stia tutta nelle scienze e che queste siano l'unica forma di civiltà e di progresso. Invece, tra esse e la sapienza, non c'è alcun rapporto diretto, e il più grande scienziato può essere un uomo iniquo. È savio, anzi, temere di quelle discipline che ci sviano dall'intimità dell'anima, e riguardare, per esempio, l'astronomia e la chimica, come spassi d'un galantuomo, il cui fulgore non deve di troppo sorprendere o ingigantirne il valore.

« Solo quando un uomo non giudica le cose che per mezzo delle idee pure dell'anima, evita con cura il confuso frastuono e, rientrando in sè stesso, ascolta il suo Sovrano Maestro fra il silenzio dei suoi sensi e delle sue passioni, è impossibile ch'egli cada in errore.... » (2).

Ma queste *recenti* scoperte – che io ho riassunto con fedeltà doverosa secondo il sentimento piissimo di Malebranche – che cosa rappresentano nella storia dello spirito? E quali riflessi possono avere nella letteratura anche al di fuori di quel particolare sentimento di Malebranche?

Massimi. Come l'amore pagano della vita, che il cristianesimo fin qui è riuscito a attenuare soltanto in piccola parte, ha posto a base dell'esistenza quel tale entusiasmo travolgente e, a suo modo, creatore, ma sempre nemico dei pensieri eterni; così questa rinno-

(1) Pref. p. VI.

(2) Id. p. IX.

vata conoscenza di noi stessi solleva alla superficie della coscienza un sentimento troppe volte frainteso e respinto come inutile debolezza: quello della malinconia, della tristezza, dell'eternità. E questa tristezza è uno stato d'animo opposto alla passione, che non può verificarsi se non quando le influenze del corpo sull'anima sieno attenuate o tacciano addirittura. Le impressioni che salgono dal corpo a eccitare la glandola pineale (o il centro del cervello secondo il Malebranche) provocano le passioni; quelle che scendono dall'anima, la tristezza; le prime danno l'amore della vita, le seconde il sentimento dell'Eterno; le une spingono verso i beni del mondo, le altre ne ispirano un meditato disgusto. E si capisce. Come l'anima è in Dio e vede in Lui tutte le cose, essa sarebbe perfetta sapienza se il contatto col corpo non l'oscurasse; ma, quando questo contatto, pel silenzio dei sensi e delle passioni, è ridotto al minimo, la vista dello spirito si rifà acuta e quell'eterna sapienza vi torna a splendere quanto è possibile. Ma perchè dunque tristezza? Bisogna intendersi sulla portata di questo sentimento. Esso nasce dal contrasto fra la vanità delle cose caduche e la nostalgia delle eterne che l'anima sente, in quello stato: è, insomma, un opportuno distanziamento dai beni terreni che ci permette di valutarli senza l'offuscante velame del nostro personale egoismo. C'è poi nella tristezza qualcosa che avrebbe potuto farne intuire la bontà e l'altezza già fra le cieche tenebre del paganesimo. *La tristezza è un sentimento dolce e graditissimo, laddove il dolore è perfettamente il suo contrario.* Quella viene dall'anima, questo dal corpo. Ancora: la tristezza può essere una cara conseguenza del dolore: ma il dolore della tristezza non mai. *Quindi la tristezza è conoscenza.* « Il y a bien de la différence entre cette douleur et la tristesse qu'elle produit. La douleur est la première chose que l'âme sent: elle n'est précédée d'aucune connaissance et elle ne peut jamais être agréable par elle-même. Au contraire la tristesse est la dernière chose que l'âme sent: elle est toujours précédée de quelques connaissances et elle est toujours tres-agrèable par elle-même » (1). Dunque è una forza; non una debolezza cotal sentimento. Portato dal Cristianesimo esso è venuto accentuandosi via via: la scoperta cartesiana l'ha finalmente conquistato in forma dialettica: per esso si opera quel « transitus

(1) V. I, p. 347.

Hellenismi ad Christianismum » di cui tanto si parla. E adesso si sappiamo come dobbiamo intendere ai tempi nostri quelle bis-trattate parole d'Aristotele intorno al $\delta\iota'\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\sigma\omicron\upsilon\ \kappa\alpha\iota\ \varphi\acute{o}\beta\omicron\upsilon$. Il piacere che noi proviamo nel dolore delle opere tragiche, non è nelle tante ragioni arzigogolate da interpreti poco avanzati nella nuova scienza dell'uomo. Si è che non si tratta di dolore, ma di tristezza; d'una veduta delle cose umane dall'alto di essa: si tratta di quel profondo sentimento che rimane in noi dopo avere assistito allo svolgimento e al crollo di una grandezza o d'un eroe, quando il nostro amore delle cose terrene viene un momento disgustato e l'anima trionfa in quel tono di tristezza che è *conoscenza e verità*. Questa è la vera catarsi del mondo moderno, e su questa si deve regolare il poeta. « Cela paraît assez par le plaisir qui accompagne la tristesse dont on est touché aux funestes représentations des théâtres, car ce plaisir augmente avec la tristesse; mais le plaisir n'augmente jamais avec la douleur. Les comédiens qui étudient l'art de plaire, savent bien qu'il ne faut point ensanglanter le théâtre, parce que la vue d'un meurtre, quoique feint, serait trop terrible pour être agréable. Mais ils n'apprehendent jamais de toucher les assistants d'une trop grande tristesse, parce qu'en effet la tristesse est toujours agréable lorsqu'il y a sujet d'en être touché » (1).

Ma perchè di questo valore della tristezza si nota così poca coscienza in tutte le forme della letteratura? E se essa è figlia della rinnovata spiritualità cristiana, c'era proprio bisogno che venisse Cartesio a raccomandarla? La colpa è del classicismo come forma tanto nella filosofia che nell'arte. C'è un parallelismo completo - osserva Malebranche - fra l'impaccio posto dalle formule scolastico-aristoteliche allo svolgimento del pensiero moderno e quello opposto dal classicismo - come residuo di forme pagane - all'esprimersi della poesia quale è sentita nei tempi cristiani. Quello che sono le cause seconde *al pensiero filosofico*; sono le *tenaci immagini classiche alla poesia*: le une e le altre rappresentano una costrizione pagana posta all'ingenuità dell'anima. Sebbene il puro filosofo Malebranche eserciti la sua critica quasi esclusivamente sulla questione del pensiero e della morale, le allusioni che, di passaggio, egli si trova a fare alla letteratura, risultano già così importanti e chiare che certe pagine del III cap. del

(1) Id.

libro VII ⁽¹⁾ sono fondamentali per l'intelligenza del nostro romanticismo. I filosofi, non soltanto vengono a dire quello che non vorrebbero quando spiegano gli effetti della natura per mezzo di esseri di cui essi non hanno alcuna idea particolare, ma forniscono pure un principio da cui si possono trarre conseguenze dannosissime e pericolosissime. Si finisce con l'ammettere qualche cosa di divino in tutti i corpi che ci circondano, quando si ammettono delle forme, delle facoltà, delle qualità, delle virtù o degli esseri reali capaci di produrre certi effetti per forza di lor natura: « *e si entra così insensibilmente nel sentimento dei pagani per il rispetto che si ha per la loro filosofia.* Il est vrai que la foi nous redresse: mais peut-être que l'on peut dire que si le coeur est chrétien, le fond de l'esprit est païen ». I corpi che ci circondano diventano, nel nostro linguaggio, le vere cause dei piaceri e dei mali che noi proviamo; la ragione sembra in qualche modo giustificare una religione simile a quella dei pagani e con essa l'universale disordine dei costumi; gli uomini finiscono col cedere all'eterno: « *eritis sicut Dei* », illusi di tenere in sè stessi la capacità di conoscere e di amare.

La stessa cosa avviene per la letteratura; essa è anzi il varco più frequentato da queste funeste illusioni, la più tenace conservatrice, con le sue venerate forme classiche, d'ogni fallace modo di vedere pagano. Basta che voi pensiate alla mitologia. « *Toutes ces petites divinités des païens et toutes ces causes particulières des philosophes ne sont que des chimères, que le malin esprit tâche d'établir pour miner le culte du vrai Dieu, pour en occuper des esprits et des coeurs que le Créateur n'a faits que pour lui. Ce n'est point la philosophie qu'on a reçue d'Adam qui apprend ces choses, c'est celle que l'on a reçue du serpent, car depuis le péché l'esprit de l'homme est tout païen. C'est cette philosophie qui, jointe aux erreurs des sens, a fait adorer le soleil, et qui est encore aujourd'hui la cause universelle du dérèglement de l'esprit et de la corruption du coeur des hommes. Pourquoi - disent-ils par leurs actions, et quelquefois par leurs paroles, n'aimerons nous pas le corps, puisque le corps sont capables de nous combles de plaisirs? Et pourquoi se moque-t-on des Israélites, qui regrettaient les choux et les oignons de l'Égypte, puisqu'ils étaient effectivement malheureux, étant pri-*

(1) p. 323-24.

vés de ce qui pouvait les rendre en quelque manière heureux? ». Da questo impaccio deve liberarsi la nuova filosofia e la sua lingua corrispondente. « Car si la religion nous apprend qu' il n'y a qu' un vrai Dieu, cette philosophie nous fait connaître qu' il n'y a qu' une véritable cause. Si la religion nous apprend que toutes les divinités du paganisme ne sont que des pierres et des métaux sans vie et sans mouvement, cette philosophie nous découvre aussi que toutes les causes secondes, ou toutes les divinités de la philosophie, ne sont que de la matière et des volontés inefficaces » (1).

Ma attuare fino in fondo questo rivolgimento non è facile « car depuis le péché il y a une secrète opposition entre l' homme et Dieu » (2).

Ora bisogna aprir subito una parentesi senza aspettare la fine dell' opera. Queste non son altro che le idee del romanticismo latino, di *tutto* il nostro romanticismo, perchè se ne trova segno in scrittori pur lontani dai cartesiani quanto a spirito religioso: ma son soprattutto le idee di Alessandro Manzoni. Cioè il Manzoni fu l' unico che si rendesse criticamente conto di ciò che era quel movimento nei paesi latini e ne scoprisse le origini. Or vedete: c' è un libro ch' egli non scrisse mai, ma lasciò soltanto in frammenti e che sarebbe riuscito, oltre che un completamento delle sue teorie critiche, una sistemazione organica di esse. V' avrebbero ritrovato posto la « lettera sul romanticismo » e qualche parte della « Morale Cattolica ». Vada a rivedere il lettore quei frammenti (3). Vi si sarebbe svolta questa tesi: che il romanticismo, rifacendosi da Shakespeare, si rifaceva implicitamente dalle idee del movimento cartesiano e che, se Bossuet e Nicole, avessero conosciuto il poeta inglese, si sarebbero riconciliati con la poesia sentita da lui come verità nell' alto senso illustrato dalla « lettera sul romanticismo ». « Quando il Bossuet, il Nicole, il Rousseau scrivevano, non era ancora noto il Shakespeare. La perfezione morale è la perfezione dell' arte e perciò Shakespeare sovrasta perchè è più morale » (4).

Vedete perfetta corrispondenza delle idee del Manzoni con quelle

(1) V. II, p. 332-3. (2) V. II, p. 334.

(3) MANZONI: *Opere inedite e rare* (Milano 1883-98) V. III, p. 152-214.

(4)

del cartesiani in genere e di Malebranche in ispecie: egli imperniava la teoria su questi tre punti: esclusione delle scene soltanto impressionanti: importanza della tristezza o sensibilità come sentimento moderno caro alla poesia: bando al vacuo o sviante vocabolario mitologico-classicista. Per il primo punto egli pensava che il poeta resterà sempre in una sfera di mediocrità se si ridurrà a rappresentar l'uomo intento « a uno scopo manifesto » senza che l'interesse possa derivare da altro che dal vederlo raggiunto o no. Con questo metodo - caro ai classicisti francesi, sebbene essi cercassero di deluderne gli effetti con ingenui compromessi - saranno sempre buone le critiche del Bossuet. Ma il non poter uscire da questo mediocre genere di poesia è segno di cuore profano chiuso a quella sensibilità o tristezza o senso dell'eterno ch'esso, non avendo in sè stesso, non potrà suscitare in altrui e che noi abbiamo posto come secondo punto nella teoria del Manzoni. Questo senso dell'eterno non è altro che la voce dell'anima di Malebranche: è ἔλσος καὶ φόβος interpretati non come orrore di questa o quella sventura, ma come improvviso disgusto delle cose umane che scioglie un momento l'anima dal vincolo dei sensi e la pone quasi libera davanti al mistero del mondo. Le parole del frammento manzoniano riecheggiano (a parte la minor finitezza dialettica) quelle di Malebranche: « Più si va in fondo del cuore, si trovano i principi eterni della virtù, i quali l'uomo dimentica nelle circostanze comuni e nelle passioni più attive che profonde nelle quali hanno gran parte i sensi ». Questo isolamento dell'anima gli pareva che fosse il vero effetto della poesia di Shakespeare (nel quale è vero che non mancano le impressioni violente, ma non risultano mai, nel loro effetto, fine a sè stesse). « La rappresentazione dei dolori profondi e dei terrori indeterminati è sostanzialmente morale, perchè lascia impressioni che ci avvicinano alla virtù. Quando l'uomo esce con l'immaginazione dal campo battuto delle cose note e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere, e si tiene nella regione infinita dei possibili mali, egli sente la sua debolezza, le idee ilari di vigore e di difesa lo abbandonano e pensa, che, in quello stato, la sola virtù e la retta coscienza e l'aiuto di Dio ponno dare qualche soccorso. Ognuno consulto sè stesso dopo la lettura di una tragedia di Shakespeare, se non sente un consimile effetto nel suo animo » (1). (Insisto perchè il

(1) Op. cit. p. 163.

lettore, tenendo presente Malebranche, riveda tutti i citati frammenti manzoniani e consulti, magari, l'acuto studio su di essi del Galletti⁽¹⁾: e, infine, avendo tempo da perdere, riveda a proposito di questo e di altri punti del libro, e della conclusione, un mio vecchio studio sul « Romanticismo latino e i Promessi Sposi » del quale, a parte le pecche della forma e taluni eccessi di giudizio nei particolari, riconosco giusto il concetto).

Quanto al terzo punto: necessità di far concordare la forma col modo di pensare e di sentire moderni, mettendo in bando la sviante mitologia, il Manzoni non aveva bisogno di ritrattarlo in quest'altra opera, perchè ne aveva parlato con bastante chiarezza altrove. « Ma - aveva scritto egli al marchese d'Azeglio nella lettera famosa - la ragione per la quale io ritengo detestabile l'uso della mitologia, e utile quel sistema che tende ad escluderla, non la direi certamente a chiunque per non provocare delle risa che precederebbero, e impedirebbero ogni spiegazione: ma non lascerò di sottoporla a Lei, che, se la trovasse insussistente, saprebbe indirizzarmi senza ridere. Tale ragione per me è che l'uso della favola è idolatria. Ella sa molto meglio di me che questa non consisteva soltanto nella credenza in alcuni fatti naturali e soprannaturali: questi non erano che la parte storica, ma la parte morale era fondata *nell'amore, nel rispetto, nel desiderio delle cose terrene, delle passioni, dei piaceri portato fino all'adorazione; nella fede in quelle cose come se fossero il fine, come se potessero dare la felicità, salvare*. L'idolatria, in questo senso, può sussistere anche senza la credenza alla parte storica, senza il culto: *può sussistere pur troppo anche negli intelletti persuasi della vera Fede: dico l'idolatria e non temo di abusare del vocabolo, quando S. Paolo l'ha applicato espressamente all'avarizia, come ha anche chiamato dio de' golosi, il ventre* »⁽²⁾.

E tutto questo è cartesismo che diventa romanticismo.

S'ingannerebbe a partito chi giudicasse eccessivamente manzoniana questa veduta del romanticismo. Il Manzoni fu soltanto lo spi-

(¹) GALLETTI: *Manzoni, Shakespeare, Bossuet « Studi di Filologia Moderna »* (Luglio-Dicembre 1911). Ristampato in « *Saggi e Studi* » (Zanichelli 1915).

(²) *Prose Minori* ed. cit. p. 150.

rito più coerente e forse l'unico profondamente critico del tempo suo; l'unico favorito da una meditata coltura che gli permise di indagare e conoscere gli addentellati storici e dialettici delle idee alle quali aderiva. Onde in lui, più che in ogni altro, s'illumina la storia dello spirito latino in quello svolgersi del sentimento italiano attraverso i movimenti cartesiani contrastanti al germanesimo: idea così sconosciuta dai nostri studiosi moderni successivi al De-Sanctis. Ma non si deve credere che bisognasse far capo al Manzoni per sentire così: se voi rileggete ora la prefazione al Cromwel di Victor Hugo vi ritrovate queste medesime cose e forse vi risaltano all'occhio anche meglio. Quella sua stessa deficienza di cultura e, quindi, di consapevolezza storica, che gli permette (o lo costringe) di muoversi a sbalzi e a paradossi e gli dà tanta pretesa di originalità anche quando non fa che interpretare idee del tempo, derivate a lui e al tempo dall'educazione latina, finisce con l'aumentare per certo rispetto, il valore del suo scritto. Il Manzoni vede l'origine e il lento progresso delle idee del romanticismo e le riconduce alle loro origini con freddezza di storico; Victor Hugo, con aria di divinatore, ve le riconduce per geniale intuizione e per sentito dire. Ed è più efficace.

Che altro è per Victor Hugo la sensibilità nelle sue forme di malinconia e di tristezza - lievito ed ala della poesia moderna - se non effetto del Cristianesimo rinnovato dalla filosofia di Cartesio? In virtù di essa - spiega Victor Hugo - oggi sta per cominciare nel mondo e nella poesia un'era nuova. Oggi questa religione « scelle profondément » la poesia e la morale. « Essa mostra all'uomo ch'egli è duplice come il suo destino; che vi sono in lui un animale e un'intelligenza, un'anima e un corpo: in una parola ch'egli è il punto d'intersezione, l'anello comune di due catene d'esseri che abbracciano la creazione, della serie degli esseri materiali e della serie degli esseri incorporei [la prima che parte dalla pietra per arrivare all'uomo, la seconda che parte dall'uomo per finire a Dio] » (1). A parte quest'ultimo sbalzo lirico, tutto ciò è cartesismo puro, il quale, nella forma e nella sostanza della letteratura, ha per lui due principalissimi effetti, gli stessi riconosciuti dal Manzoni; compendiabili poi in uno: il romanticismo. Nella forma esso viene a distruggere

(1) V. Hugo: *Cromwel* (Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques) pref. pag. 5.

tutto l'armamentario mitologico e il modo d'esprimersi pagano. «Le scuole pagane camminavano a tentoni nella notte appigliandosi a mezogone come a verità nelle loro strade infilate a caso... Del resto niente di più materiale che la teogonia pagana. Lungi dall'aver pensato, come il Cristianesimo, a dividere lo spirito dal corpo, essa dà forma e viso a tutto, anche alle essenze, anche alle intelligenze. Tutto, presso di quella, è visibile, palpabile, carnale... Così il paganesimo che impasta tutte le sue creazioni della medesima argilla, impiccolisce la divinità e ingrandisce l'uomo. Gli eroi d'Omero son quasi della medesima taglia che i suoi Dei. Noi vediamo invece come il Cristianesimo separa profondamente lo spirito dalla materia. Esso mette un abisso fra l'anima e il corpo, un abisso fra l'uomo e Dio» (1).

E qui la questione della forma diventa quella della sostanza. Per questa via Victor Hugo, come Malebranche, viene a parlare della grande novità del Cristianesimo: la sensibilità. «Noi faremo dunque osservare che, col Cristianesimo, e per mezzo di esso, s'introdusse nello spirito dei popoli un sentimento nuovo sconosciuto agli antichi e singolarmente sviluppato fra i moderni, un sentimento che è più che la gravità e meno che la tristezza: la malinconia. E in effetto, il cuore dell'uomo, fino allora aggranchiato da culti puramente gerarchici e sacerdotali, poteva esso non destarsi e sentir germogliare in lui qualche facoltà inattesa al soffio d'una religione umana perchè è divina, d'una religione che fa della preghiera del povero la ricchezza del ricco, d'una religione d'uguaglianza, di libertà, di carità? Poteva non veder tutte le cose sotto un aspetto nuovo, dopo che il vangelo gli aveva manifestata l'anima attraverso i sensi, l'eternità dietro la vita?» (2).

Questo modo nuovo di veder le cose era la poesia di Shakespeare, proprio tal quale l'intendeva il Manzoni: dove «lo scopo manifesto» cui sono intesi i personaggi avrà bensì un suo interesse ma accompagnato e forse subordinato a un interesse più grande: quello della coscienza. E ne vien fuori un altro genere di dramma da quello di Corneille e di Racine, «un dramma infine in cui il poeta adempie pienamente lo scopo molteplice dell'arte, che è d'aprire allo spettatore un duplice orizzonte, d'illuminare insieme l'in-

(1) Id.

(2) Id.

timo e l'esteriore degli uomini; l'interiore con i loro discorsi e le loro azioni, l'interno con degli *a parte* e dei monologhi; *d'incrociare, in una parola, nello stesso quadro, il dramma della vita e il dramma della coscienza* » (1).

Ma che Victor Hugo dica di queste cose non ci sorprende poi tanto: quello che ci sorprende è d'udirlo scappar fuori con improvvisa chiaroveggenza e competenza storica di cui non lo si credeva capace. Egli dice proprio che questo genio della malinconia e della meditazione deriva dalla patristica di Sant'Agostino, (non dunque dalla scolastica di S. Tomaso) e che il medioevo « est enté sur le bas-empire » e che « bisogna guardarsi dal gettare uno sguardo sdegnoso su quest'epoca in cui è in germe tutto ciò che poi diede frutto... » (2). Ma la sua competenza non si ferma qua. Ciò che — secondo lui — condusse la poesia alla verità fu il cristianesimo con quella sua sensibilità intesa come *ragione* la quale permise di rinavigare fra le sirti del male senza paura. Non è espresso chiaramente così l'effetto che ebbe il pensiero filosofico cartesiano sul patrimonio ideale ereditato dagli Italiani? Udite le sue parole: « Il Cristianesimo riconduce la poesia alla verità. Come quello, la musa moderna vedrà le cose d'un colpo d'occhio più alto e più largo. Essa sentirà che tutto nella creazione non è umanamente bello, che il brutto vi si trova a lato del bello, il deforme presso il grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male col bene, l'ombra con la luce. Ella si domanderà se la ragione stretta e relativa dell'artista deve prevalere sulla ragione infinita, assoluta del Creatore, se tocca all'uomo rettificare Dio, se una natura mutilata ne risulterà più bella: se l'arte ha il diritto di sdoppiare, per così dire, l'uomo, la vita, la creazione, se ciascuna cosa camminerà meglio quando gli si avrà preso il suo muscolo e la sua ala; se infine l'essere incompleto è un modo d'essere armonioso. *È allora che, fisso lo sguardo su avvenimenti ridicoli e formidabili a un tempo, e sotto l'influenza di quello spirito di malinconia cristiana e di critica filosofica che noi osservammo, la poesia farà un gran passo, un passo decisivo, un passo che, simile alla scossa d'un terremoto, cambierà tutta la faccia del mondo intellettuale. Essa si metterà a fare come la natura, a mescolare nelle sue creazioni, senza però confonderle, l'ombra alla luce, il grottesco al su-*

(1) p. 14.

(2) p. 5.

blime, in altri termini, il corpo all'anima, la bestia allo spirito: perchè il punto di partenza della religione è sempre il punto di partenza della poesia» (1).

«Io non sapevo che tu loico fossi!» vien fatto di dire a questa importantissima pagina che coglie così nel segno e accomuna il nostro romanticismo a quello francese ripetendone l'origine e lo sviluppo da quella latina sensibilità, come soluzione del complesso nodo classico-italico, che solo un'imperfetta conoscenza delle fonti e uno sviamento del pensiero potevano permettere di confondere col sentimentalismo venuto d'Inghilterra o con quella malinconia del «Werter» padre di ogni equivoco. Vedremo meglio nei prossimi capitoli la differenza fra la nostra sensibilità e quella del Werter, esasperazione della libertà dello spirito, vero figlio del suo paese. Per ora ci basti osservare che questo sentimento fu da noi intima religiosità, come fu in Germania sottile anarchia e insofferenza di limiti, che Werter non ebbe fra noi se non qualche imitatore fugace e sviato come il Foscolo e in Francia ebbe anche di meno, sicchè, a confondere la sensibilità di esso con quella di Chateaubriand, per esempio, o a trovarci una parentela, c'è da far molta confusione intorno alla storia delle letterature europee. E si badi che il Manzoni e Victor Hugo scrivevano senza pensar l'uno all'altro e, certo, in istati d'animo differentissimi.

Se poi qualcuno opponesse ingenuamente: «Ma chi ci assicura che Victor Hugo avesse proprio letto Cartesio e Malebranche?» (io per me giurerei che non aveva letto nè l'uno nè l'altro, per il fatto stesso che non li cita e pare persuaso di trarre di testa sua tutta questa roba), bisognerebbe aprire una parentesi lunghetta per spiegare che cosa sia il fenomeno del cartesianismo in Francia e che cosa voglia dire Francia cartesiana.

Alle tre scuole cui Augusto Comte credeva di poter ridurre le correnti ideali della rivoluzione francese, egli avrebbe fatto assai bene ad aggiungerne una quarta: la scuola cartesiana: a meno che non sia più giusto intendere (e forse così intendeva il Comte) che questa le compendia tutte e tre. Quel modo di sentire s'immedesimò così con il pensiero francese ch'esso ne fu come plasmato e rieducato. Per mille forme il Cartesianesimo s'immedesimò col modo di sentire la religione,

(1) p. 6.

per opera di quelli stessi cho non avevano seguito il filosofo fino alle supreme altezze dialettiche e non avrebbero forse consentito in tutto con lui; entrò nelle famiglie sotto forma di preghiera e vi rimase nel sacrario delle tradizioni domestiche, aleggiò intorno ai focolari e sulle culle; dalla fredda Bretagna alla Provenza solatia accomunò la Francia in un sentimento che non è l'ultima ragione di quella sua formidabile unità. Pensate al fascino di Bossuet, pensate alla diffusione dei suoi scritti e rileggete quelle sue « *Élévations sur les mystères* », d'un misticismo così alato, e pur così conchiuso negli schemi cartesiani. Udite: « D'ou vient donc que l'empie ne connaît point Dieu, et que tant de nations, ou plutôt que toute la terre ne l'a pas connu, puisqu'on en porte l'idée en soi-même avec celle de la perfection? d'ou vient cela? *si ce n'est pas un défaut d'attention et parce que l'homme livré aux sens et à l'imagination, ne veut pas ou ne peut pas se recueillir en soi-même, ni s'attacher aux idées pures, dont son esprit embarrassé d'images grossières, ne peut porter la vérité simple?* » (1).

Questa non è nè più nè meno che la dialettica di Cartesio e di Malebranche, ridotta a modo di sentire la religione e a preghiera.

(A proposito: a quella domanda del Dejob - perchè l'Italia ebbe il Segneri e la Francia il Bossuet - non si è già risposto abbastanza illustrando questo intellettuale ambiente cartesiano che imponeva all'oratoria, non meno che alle altre forme dello spirito, chiarezza e semplicità?) Ma direi che, più ancora che con Bossuet, cioè più insinuante e dolce, il rigido cartesismo entrava negli educandi con la poesia religiosa di Pierre Corneille: e le future madri di Francia la imparavano a memoria; e la pietà nazionale confondeva i versi del suo poeta con la preghiera del suo vescovo.

« Que la vérité parle au dedans du coeur sans aucun bruit de paroles » intitolava egli una sua lirica ispirandosi per metà all' « Imitazione di Cristo » e per metà alla sapienza del suo filosofo. Ma il modo di esprimersi lo attingeva a questa per intero.

Parle, parle, Seigneur, ton serviteur écoute . . .
remplis moi d'un esprit qui me fasse comprendre
ce qu'ordonnent de moi *tes saintes volontés*.
et reduis mes désirs au seul désir d'entendre
tes hautes vérités (2).

(1) BOSSUET: *Élévations sur les mystères* (Paris Charpentier 1845) p. 41.

(2) *Petite Anthologie des poètes français* (ed. Nolson) p. 117.

Per il sepolcro di Elisabetta Ranquet foggiaa l'epitaffio così:

Son âme. s' élevant au dela de ses yeux.
avait au Créateur uni la Créature (1).

In pari tempo Cartesio entrava nei salotti mondani e alla Corte col gran *bruit de la raison*. Non mi ricordo chi fosse che s'era presa la briga di conteggiare quale incredibile sperpero della parola « *raison* » sia stato fatto nei libri di memorie di donne e di gentildonne lungo il sei e il settecento fino alla rivoluzione. E state pur sicuri che quelle non avevano bevute le acque cartesiane alla fonte. Ma quel seme fruttificava e si moltiplicava negli anni!

E neppur noi - anche per evitare le malignità - vorremo conteggiare quanto di questa Francia di Louis XIV si ritrovasse nell'oratoria dei ribelli che la volevano distruggere e credevano di impugnarla contro di essa armi novissime dalle tribune del parlamento e delle piazze. Del resto questi sono segreti nei quali solo si compiace di guardare la Provvidenza dall'alto della sua impenetrabile ironia. A noi miseri mortali è soltanto lecito ascoltare con qualche dubbio, per esempio, le tirate oratorie di quello fra i tre titani della Rivoluzione che più ostentò aureola di nuove idealità intorno alle forche. Ci pare infatti che quella bizzarra smania di Robespierre di « *enchaîner les passions* » avesse più diretta parentela con i gesuiti, dai quali egli era stato a scuola, e con la tradizionale cultura patria, che aveva imparato da loro, piuttosto che con Jean Jacques Rousseau così sovente inintelligibile. Ci viene anche il sospetto che di non meno stridente atavismo fosse infetto quel Comitato di Salute Pubblica quando s'impuntava a voler impedire che la Repubblica fosse fondata sull'*egoismo*. Che più? Non vi pare che perfino la bellissima e nuda dea Ragione scambi un memore e mesto sorriso con i condannati ancien régime che salgono il capestro, e si lasci riconoscere da essi per quella che, incipriata, aveva fatte le sue prove nella Francia degli ultimi Luigi?

Ma ora importa osservare che, oltre il Reno, non si voleva saperne di ragione nè in un senso nè in quell'altro: e intanto si seguiva a chiamare illiberale il frenetico liberalismo francese. Si dovrà ritornare su questo importantissimo punto; e ci si potrebbe tor-

(1) p. 115.

nare assai diffusamente se questo studio non fosse di pura letteratura e non s'interessasse agli altri aspetti della vita se non per quanto quella può esserne lumeggiata.

Per ora giova ripetere che questo nuovo sentimento dell'anima umana: la tristezza, e la sua profonda sorella, l'inquietudine (o malinconia), erano cose latine più che ogni altra, e non veniva certo d'Inghilterra o di Germania. Da oltre Reno veniva appunto il loro contrario o una falsificazione di esse che, se mai, avrebbe servito a impedirle. E appunto per virtù di reazione, consapevolissima allora, il Cartesianesimo accentuò i suoi aspetti contemplativi e mistici, si chiuse nel chiostro e divenne Giansenismo. Ma la Francia intuì e sentì che lì c'era qualcosa della sua anima e del suo destino, e Port-Royal splendette come una reggia. Non solo allora, ma per molto tempo di poi, gli occhi dei Francesi consapevoli si volsero a quel monastero come al cuore della nazione che aveva conservato intatto il fondo ideale della stirpe, opponendo un eccessivo spasimo di contemplazione alla distruzione dei limiti che veniva d'oltre Reno. Se togliete al pensiero di Pascal la sua dura scorza dogmatica, nessuna differenza fra lui e Malebranche, fraterni nell'affermare l'eterno dualismo cristiano contro la tumida passionalità germanica. Così anche Malebranche arrivò a professare con rigore - quale freno della passione - quel distacco dalla vita che ispirava tanto disgusto ai pseudo-cristiani d'oltre Reno, come se il cercar d'ispirare quel sentimento fosse pernicioso alla continuazione di essa e le naturali passioni dell'uomo non fossero bastevoli a bilanciarlo in ogni caso. Credo che senza considerare il mezzo storico in cui furono scritte le sue pagine e l'opposizione che le ispirava, non si possa valutar bene il valore di certo eremitismo di Malebranche: « que la retraite et la penitence sont nécessaires pour diminuer notre union avec les objets sensibles, et pour augmenter celle que nous avons avec les biens intelligibles, les vrais biens, les biens de l'esprit; qu'on ne peut goûter de plaisirs violents sans en devenir esclave; qu'il ne faut jamais rien entreprendre par passion; qu'il ne faut point chercher d'établissement en cette vie, ecc. » (1). Quindi quella sua notevole sconsiderazione degli uomini d'azione; « L'attention et l'application de l'esprit etant absolument nécessaires

(1) V. II, p. 396.

pour découvrir les vérités un peu cachées, il est manifeste que le commun des hommes doit être dans une ignorance très-grossière à l'égard même des choses qui ont quelque rapport à eux, et qu'ils sont dans un aveuglement inconcevable à l'égard de toutes les vérités abstraites, et qui n'ont point de rapport sensible avec eux » (1).

Malebranche parve fermarsi qua e adorare senza chiedere di più: ma era già sulla strada di Pascal che, dopo avere schierati a fronte, nelle sue grandi pagine, i due mondi dello spirito e della carne, della miseria e della grandezza dell'uomo, dopo essere sceso nell'abissò di tanta umiltà, non era tanto umile da chiudere gli occhi sul magnifico orrore dell'opera sua e, contemplandola, affermava che Dio doveva aver scelti ab antiquo i pochi suoi eletti e fatta per loro la grazia e la forza della solitudine.

Così si pensava e pregava di qua dal Reno; ma si sapeva che, al di là, un sentimento opposto germinava violento e provava in Olanda le sue prime forme dialettiche per mano di un filosofo che taluni usano porre come un annunciatore sulla soglia del liberato mondo: Spinoza. — Questo insegnava: UNICA FORZA È LA PASSIONE.

(1) Id. p. 10.



IN GERMANIA

LA RIVOLUZIONE LESSINGHIANA

CAPITOLO XIX.

I precursori di Lessing e Leibniz.

SOMMARIO. — **1.** La riforma sembra disinteressarsi in principio della tradizione classica nella letteratura - Questa rimane spontaneamente coinvolta in quel moto universale - Lessing come interprete ed elaboratore di quella prima rivoluzione incosciente - La via che conduce ad esso - Uno storico tedesco: il Borinski, come guida per essa. — **2.** Stato dell'umanesimo in Germania quando da noi cominciò il moto aristotelico - Disprezzo della letteratura professato dai Luterani - Più accorto contegno di Lutero - Sua idea che lo spirito del Vecchio Testamento si fosse trasfuso nella tragedia greca - Sua implicita adesione al sentimento pagano della catarsi in letteratura e in religione - I Greci come precursori dei Tedeschi. — **3.** Influenze italiane e francesi: perchè le seconde prevalsero sulle prime - Martino Opitz e la sua poetica - Randagio spirito dell'umanesimo tedesco - Incontro dell'Opitz col calvinista olandese Hensius che diede alla catarsi un'interpretazione magica - La religiosità di Opitz s'esprime nello stoicismo più fiero - Nella teorica della commedia, cui non giunse Aristotele, si libera del moralismo latino - La Fruchtbringende Gesellschaft - Atteggiamento di questa di fronte al classicismo contemporaneo italiano e francese - Dietrich von dem Werder traduce la « Gerusalemme » irridendo al moralismo del Tasso - Le idee del Buchner e la scristianizzazione del demone platonico - La poesia grande quanto il mondo. — **4.** Questa primaria originalità germanica offuscata dalle influenze francesi - Harsdörffer - Il Birken e il Lohenstein e gli influssi italiani - Giovanni Rist e il pietismo dell'estrema destra luterana - Anche per costoro l'arte diventò gioco - Baltheser Kindermann e Filippo Zezen - Vittorioso fascino della Francia e momentaneo trionfo delle idee francesi con la « politesse » e il giusto mezzo deformati e falsati - In questo momento appare Leibniz. — **5.** Elementi latini nella sua personalità e nel suo pensiero - Sua critica cartesiana della politica tedesca - Mitiga l'« occasionalismo » con la teoria delle « percezioni

insensibili » senza mutare lo spirito di quella filosofia - Sua critica degli « spiriti forti » e del panteismo spinoziano da lui detto « quietismo ». — **6.** Suo sguardo al contrasto fra latinità e germanesimo - Conflitto fra la « sensibilità latina » e l' « entusiasmo germanico » - Avversione alla « raison » latina predicata dal germanesimo in nome dell'entusiasmo - Confusione fatta dagli studiosi del nostro romanticismo fra « sensibilità » e « entusiasmo » - Storia critica di esso come trionfo dell'immanentismo sbazzata dal Leibniz - Insuccesso di lui fra i contemporanei e fra i posteri tedeschi.

« Una trattazione storica di questa poetica sarebbe molto interessante per un Tedesco ».

GOETHE. *Anmerkungen zu Rameau.*

In Germania le cose andarono molto diversamente. Col prevalere della riforma - una riforma così radicale che aveva tutti i caratteri d'una rivoluzione, e di cui, d'anno in anno e di padre in figlio, si può dire, si manifestavano gli aspetti sempre più nuovi e le proporzioni sempre più vaste - era naturale che più difficile, faticoso e complesso, fosse il raggiungimento di un nuovo equilibrio. Era naturale che, abbandonate le rive del romanesimo, il classicismo stesso fosse dimenticato e sommerso come zavorra, anche se questo non era nell'espresso programma dei riformatori; e che ne derivasse uno stato d'incertezza e d'inquietudine paragonabile - e paragonato - a un nuovo Medio Evo, di cui la guerra dei trent'anni fu piuttosto l'effetto che la causa. Paragonabile, s'intende, solo per rispetto al modo di sentire il passato e l'arte classica.

Pensiamo alla Francia. Se la riforma avesse finito col prevalere anche là, che sarebbe stato di quell'armonia di poesia e di pensiero così facile e spontanea nel secolo di Re Sole? La riforma avrebbe portato via alla latinità la Francia: questa, tratta alla ricerca di un nuovo equilibrio, avrebbe dimenticato, presto o tardi, il freno classico, e sarebbe entrata in un oscuro periodo di tentativi, di cui possiamo appena immaginare gli aspetti sulle tracce poco lusinghiere che ci rimangono della letteratura e dell'arte calviniste. Tutti gli aspetti e il gusto della letteratura tradizionale ne sarebbero rimasti sfigurati chi sa come. Ma la Francia era latina.

Questo fenomeno potè avvenire e avvenne in Germania e ne successe che, per lungo tempo, la letteratura - come consapevole e cercata espressione di bellezza - passò in secondo ordine e fu soltanto strumento: strumento di ribellione: e si formò tuttavia in quelle prove quasi senza che badassero a lei. Per trovare in Germania un

modo di sentire la poesia consapevole e indipendente da opporre a quello francese, bisogna aspettare i giorni di Lessing: e sarà veramente definitivo e degno del lungo travaglio. E però, non ricordo più dove, il Galletti ha rilevato, come eccezione alla regola che la poesia precede la critica, il fenomeno della letteratura tedesca ch'esse tutta armata dal cervello critico di Efraimo Lessing come Minerva da quello di Giove.

Osservazione storicamente esatta, e vera in senso anche più largo, se si pensi a quella configurazione del pensiero tedesco, per la quale, come osservò il Grucker, ⁽¹⁾ anche gli autori dall'aria più ingenua, vedi il Novalis, furono, prima che poeti, ostinati teorici del bello « e molto sovente l'opera poetica è fatta per dimostrare la verità e l'esattezza d'una teoria ». (Per conto mio non diffiderete mai abbastanza dei romantici tedeschi misticizzanti). Ma, come eccezione a quella regola, non mi pare che possa valere il caso di Lessing, se si pensi che, in lui, fu bensì meravigliosa la forza di concretizzazione: ma, in sostanza, egli non fece che ridurre abbastanza tardi a idee letterarie i frutti d'una rivoluzione ormai giunta al suo vital compimento senza avere avuto il suo Dante, è vero, ma avendo avuto, però, il suo Lutero. Volendo invertire i termini - non senza aspetto di paradosso - si potrebbe dire che la grandezza e la fortuna di Lessing, dipesero da certa sua limitatezza come uomo civile e dal suo animo prevalentemente letterato, dopo tanta gente aliena dal soffermarsi a misurar di proposito i passi della letteratura: ma che ciò che egli vide, con precisione e acume mirabili, avrebbe potuto essere veduto e detto, senza sorpresa, anche prima. Certo Lessing confessò che l'aver finalmente scoperta qualche menda nella figura di Lutero l'aveva liberato dal pericolo che la sua ammirazione per quel fondatore del germanesimo diventasse idolatria. La cosa mi par molto verisimile, perchè la letteratura di Lessing è luterana, come quella di Dante è cristiana; e forse un pochino di più. Quindi, sebbene Lessing sia d'un secolo posteriore ai grandi scrittori del pseudo-classicismo francese, solo un pregiudizio cronologico potrebbe indurci a parlarne come d'un lor successore. In quel bisogno di autocoscienza sviluppatosi nella letteratura nel 500 e manifestatosi con una così stringata revisione del pensiero e dell'arte

(1) GRUCKER: *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne* (Paris 1883) p. VI.

classica prima di tutto per opera dei veri eredi legittimi, gli Italiani, egli rappresenta l'elaborazione e interpretazione tedesca, come i Francesi quella latina; segna il risoluto divergere della sua stirpe dalla civiltà originaria.

La nostra disfatta secentesca ha due soluzioni: Cartesio e Lessing. Con questo spirito appunto, il primo e maggiore storico della critica tedesca delle origini, conchiudeva l'opera sua. « Lessing — egli dice — riconosceva qui un fruttifero campo di lavoro. Egli primo ha conseguito per noi quello a cui erano già arrivati per conto proprio i Francesi e che essi, ciechi ammiratori del proprio successo, credevano valere per tutto il mondo: *ricostruire in senso moderno l'edificio dell'antica critica*. Ciò si è anche presso di noi magnificamente avverato come tetto e focolare di una letteratura nazionale. Guardiamoci ora dal rinunziarvi o dal rovinarlo » (1).

Si può anzi dire che, sebbene Lessing trovasse la letteratura tedesca inquinata, alla superficie, da smaniose imitazioni francesi, il punto d'attacco del pensiero lessinghiano con la tradizione è — appunto perchè egli cercava di veder fondo — il travaglio degli Italiani rappresentato principalmente dallo Scaligero. « Su questa prima visibile tappa della moderna necessità critica — osserva sempre il Borinski — s'innalza la critica accademica del prossimo secolo; su questo terreno sta, per quanto egli lo abbia trasformato, per quanto egli ne sporga libero e superbo, il gigante della nostra critica, Lessing » (2). Perciò, leggendo Lessing, seguendolo in certe sue scorrerie pei territori della vecchia letteratura drammatica tedesca che gli capitava di giudicare, si gode, qua e là, d'una riflessa veduta di quel mondo in formazione, di quel confluire nel germanesimo degli elementi latini: italiani non meno che francesi. Ma, più che una nozione precisa di ciò che quel tempo fu, rimane il desiderio di conoscere da presso ciò che dovette essere, e certo la lettura di Lessing, non meno che una facile intuizione personale, avvalorò, in uomini germanici come Goethe, il sentimento divinatorio che, nella storia di quel moto incomposto e quasi inafferrabile, si celava qualche verità cara alla stirpe; dico sentimento divinatorio, perchè uomini più superficiali come Her-

(1) DR KARL BORINSKI: *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland* (Berlin 1886) p. 384.

(2) p. 11-12.

der (1) seguitavano a dire che una storia della critica tedesca non esisteva. E difatti non esiste, se si pretende di trovarla in un seguito d'opere critiche che sieno fine a sè stesse, o in una sistematica progressione di idee; se non si ha la pazienza di cercare nei trattati critici del tempo, fatti a imitazione dei nostri, quella frase o quell'idea ribelle che non può andare confusa con le altre e che, tuttavia, sfugge a chi non abbia degli uni o degli altri una conoscenza precisa. Ma, come Lutero scoprì, senza cercarla, la lingua tedesca, così il luteranismo preparò e rese feconda la letteratura quasi con l'aria di disdegnarla: onde il rigoglio rapido e vasto ch'essa prese non appena ebbe coscienza di sè da Lessing in poi. In quel primo periodo di formazione, però, sarebbe ben ingenuo chi sperasse di poter fare della questione letteraria una cosa a parte sceverandola dalle violente battaglie ideali contemporanee. « Bisogna pensare alle sette religiose del tempo della riforma, alle loro dispute, ai loro trattatelli, per farsi un'idea del delirio che s'era impossessato dei cervelli all'apparire dei primi libri » scrisse Wagner (2); e ognuno vede quale ardita e vasta impresa sarebbe voler rifare sugli originali il lavoro che qui è indicato. Perchè fu proprio quel delirio che diede alla letteratura vita reale ed attiva. Il rinascimento, importatovi da appena cinquant'anni, era stato, fin lì, un'occupazione aristocratica: « la nazione non si scosse profondamente se non quando furono in gioco gli interessi religiosi. Al moto letterario essa si era mostrata quasi indifferente, restringendosi esso quasi solo alla cerchia dei dotti e dei professori » (3). Ma, poichè sarebbe fatica molto ardua e poco lusinghiera - e per ora anche impossibile - l'accostare quel delirio nelle biblioteche germaniche ov'esso oggi riposa; io debbo affidarmi, per questo punto, all'opera e alle conclusioni di un altro. Mi valgo quindi della già citata storia del Borinski; e non posso se non lodarmene, perchè i soliti difetti teutonici, aggravati da qualche personale sofisticheria, son compensati da un raro acume, da una competenza notevole e sicura di sè. Non gli si può disconoscere il merito d'aver veduto con chia-

(1) HERDER: *Abhandlungen und Briefe über schöne Literatur und Kunst* (Sämtliche Werke 12, V.) p. 287.

(2) WAGNER: *Beethoven, trad. di A. Maldotti* (Mantova 1915) p. 105.

(3) LODOVICO GEIGER: *Rinascimento e umanesimo in Italia e in Germania, trad. Valbusa* (Milano Vallardi 1891) p. 426.

rezza che la nuova letteratura germanica traeva la sua forza dall'essere strettamente legata al movimento ideale della riforma, d'aver messo in evidenza il contrasto latente, ma vigoroso, fra latinità e germanismo, anche per rispetto alle primissime idee critiche. Ond'io mi ripersuado che l'aver studiato, da parte mia, il formarsi dei concetti critici italiani sotto l'impulso della controriforma, può aver portato, non per merito mio, ma per merito dell'argomento, a colmare una lacuna notevole nel campo dei nostri studi. Penso pure che, se il Borinski, per la conoscenza delle idee italiane, non avesse lavorato, di necessità, su troppo scarsi documenti, quindi a orecchio e talora sulla calunnia (anche per lui l'italianismo consiste nel Vida, nel Minturno, nello Scaligero, in Paolo Beni e poco più), il frutto del suo studio avrebbe potuto riuscire molto maggiore e quel contrasto fra le due stirpi risulterne più vivo.

Tuttavia quel frutto è più che bastevole per togliermi ogni scrupolo d'essermi affidato ad altri a questo breve passaggio, sebbene quel libro sia ormai tanto vecchio. Vien fatto di domandarsi però: se questo metodo germanico sosteneva e dimostrava che, per arrivare a Goethe, bisognava proprio rifarsi dalla ribellione a Roma nei suoi primi sforzi incomposti e nei suoi stessi errori, perchè mai, al metodo latino non è venuto in mente che, per arrivare al romanticismo del Manzoni e del Balzac, sarebbe stato bene cercar di rifare la strada parallela e contraria? Vedere se non ci fosse in questi altrettanto evidente quella tradizione latina già sviatasi in esagerazioni ed errori nei secoli della decadenza? Noi, invece, abbiamo sempre dimostrata una certa tendenza ad arrivare al Manzoni e al Balzac attraverso Lessing e a controllare le idee di quelli con le idee di Goethe. Il che non mi par colpa del metodo tedesco che, se mai, avrebbe dovuto insegnare a fare, con la nostra letteratura, quello ch'esso faceva con la sua, ma, piuttosto, d'una generale suggestion dello spirito.

Quando il rinascimento cominciò, fra noi, a farsi critico, e si diede a elaborare logicamente la Poetica d'Aristotele, l'umanesimo era molto giovane in Germania. Stretto all'imitazione del nostro, aveva avuto carattere didattico con trattatelli metrici senza pretese d'originalità. Dal Geiger vedo ricordato un tal Gregorio di Herinburg ⁽¹⁾ che, sulla metà del 400, professava « il meglio di tutto non

(1) GEIGER: op. cit. p. 435.

essere di raccogliere qua e là dai classici alla maniera delle api, ma di esprimere idee proprie e originali a somiglianza dei bachi che traggono la seta dalle lor proprie viscere». Ma son parole da interpretare come reminiscenze e residui del Medio Evo piuttosto che come prodromi di riforma: e, in quel tempo, non è difficile trovarne di simili anche tra noi. C'era poi, anche là, un partito cattolico intransigente il quale osteggiava l'umanesimo per ragion religiosa: e c'è da credere che, quando la riforma sciolse i freni alla critica della latinità, quel partito s'illudesse di veder rappresentata da Lutero la vecchia lotta della teologia contro l'umanesimo. Il fatto sta che, sotto l'impulso della Riforma, le poche polemiche puramente letterarie caddero in disuso: e l'interesse fu tutto allo spirito, nulla alla forma. Mentre da noi, popolo di vecchia civiltà, il Concilio di Trento acuì l'intelletto dei letterati a cercare una conciliazione: e tutto il movimento appare diretto da una profonda coscienza aristocratica (tipo Minturno); in Germania la Riforma distolse con facilità gli spiriti da un umanesimo il cui interesse non poteva essere che recente e superficiale e, in quel mancare di una vera aristocrazia intellettuale, il movimento fu di necessità democratico. « Quanto gli studi poetici si ritraessero nello sfondo - nota il Borinski - ⁽¹⁾ illustra una lunga prefazione di Melantone a una « Oratio de Arte Poetica » di un tal magister Zacharias Ortus di Wittemberg (1558) in cui la poesia non è ricordata nemmeno con una parola ». « Vero nunc est aetas illa ferrea » lamenta Titus Ameibac nella prefazione a un commentario sull'« Ars poetica di Orazio ». Questo vale anche per il contegno di Lutero rispetto alla letteratura. Di fondarne una nazionale, nel senso di porsi contro al rinascimento, non parve pensare; e forse era troppo colto per non sentire la superiorità della tradizione umanistica e concepire contro di quella un così audace pensiero: ma era troppo ribelle per non accorgersi che una riforma della religione, quale egli la concepiva, avrebbe finito col non lasciare in pace la letteratura. Si può dire che egli non se ne occupò: a parte quel suo disprezzo di Aristotele (lo chiamava mentitore, ridicolo, arcistolto. - *erzstultum* - asino, ozioso, che aveva in quantità danaro, ricchezze e tempo da perdere, un maligno dialettico, un miserabile e sozzo personaggio ⁽²⁾): e per il dittatore del classicismo

⁽¹⁾ Op. cit. p. 23, nota 2.

⁽²⁾ GRUCKER p. 21.

vedete che non c'è male) si può dire che egli non se n'occupò, e consigliò e professò lo studio del greco non per leggere Omero, ma per leggere la Bibbia. Ma, appunto da queste sue scorriere polemiche, si ricavano certe implicite dichiarazioni assai interessanti: anche più interessanti son quelle che riferiscono di lui i suoi amici e che dovettero mettere a dura prova la riluttanza di Lessing a ritenerlo un Dio. Egli non voleva « abbattere le arti per sostituirvi il Vangelo »; ma, nella prefazione ai libri di Giuditta e di Tobia, osservò che Giuditta avrebbe potuto essere « eine gute, ernste, daffene tragödien » e Tobia « eine fein liebliche, gottselige comödien ». A complemento di ciò, quello fra i suoi amici che più prese sul serio questo modo di vedere, Paolo Rebhuhn, gli attribuisce quest'altro pensiero: che « Dio avrebbe permesso che i Greci ricevessero dagli Ebrei il loro modo di trattare la commedia e la tragedia, come molta altra sapienza e religiosità » (1).

Non credo che Lutero svolgesse in altri luoghi e più ampiamente queste sue idee, perchè il mio informatore, che ne ha ben misurata l'importanza, le avrebbe certo trovate e riferite: nè in questo caso si potrebbe più dire ch'egli si disinteressò quasi della letteratura. Ma questo basta a stabilire che il primo ad affermare l'essenza religiosa della tragedia greca e a scoprire le analogie di essa con l'Antico Testamento fu proprio Lutero. Se il Borinski avesse conosciuto quel lungo sforzo di cristianizzazione della catarsi fatto dagli Italiani, avrebbe potuto dedurne qualche altra conseguenza e magari una più grande lode per Lutero. Ma lode ambigua: perchè, per una scoperta di quel genere, bisognava aver perduta la cognizione vera di ciò che il cristianesimo fosse nel mondo. Infatti Lutero non solo riconosceva quell'analogia, ma incitava i suoi a rappresentare con intento religioso i libri del Vecchio Testamento in cui più essa gli pareva brillare. Basta questo a dimostrare la sostanza pagana del Luteranesimo, per cui, a Lutero, il Vecchio Testamento interessò più assai che il Nuovo. L'abbiamo osservato di già: prendete il libro di Giobbe; togliete a quello il senso cristiano della sua ultima parte (l'intervento di Dio e l'affermazione del suo mistero interpretato secondo lo spirito della Rivelazione) e avrete nè

(1) BORINSKI op. cit. p. 24-25 p. 45.

più nè meno che la tragedia classica greca con la sua pagana catarsi: Giobbe sarà fratello di Edipo.

Ora ricorderete che, pure tra i nostri umanisti, si parlò della Bibbia come di fonte poetica (mi risovvengono pensieri del Mureto e del Minturno) ma con tutt'altro spirito: culminarono anzi su questo punto quel tentativo di dare alle forme antiche un'anima nuova, e quella relativa ripugnanza a riconoscere l'essenza della poesia greca, soprattutto perchè, così com'era, non la si poteva accettare, nè riconoscerla si voleva. Lutero, invece, è così poco compreso dello spirito del « Nuovo Testamento » che, nell'antico, scopre gli elementi pagani assai prima di quelli cristiani: applica ad esso il libero esame e vi scopre, con molta ragione, la tragedia greca. Ricordate quella sua pagana fede nella vita che gli permetteva bensì di riconoscere la Rivelazione, ma gli faceva affermare ad un tempo che il mondo, una volta fondato da Dio, si reggeva da sè, per un suo fosco naturale equilibrio? che le verità rivelate erano bensì tali, ma l'intelletto umano bastava da sè solo a raccapezzarsi tra le onde del bene e del male? È probabilissimo ch'egli interpretasse veramente - e bene - la catarsi dell' *ἔλαος και φόβος* come l'oscura minaccia d'un Dio presente che colpisce

oltre la prevenzion de' senni umani,

al di là delle colpe e dei meriti dell'individuo, ma che, appunto per questo, deve incitare gli uomini a operare senza angustie e senza rimorsi, fiduciosi nella propria sorte. È probabile che la semitica idea delle sette generazioni per cui si propaga la colpa e in cui s'attarda la vendetta divina - idea velata dalla rivelazione - confermasse Lutero in quella sua scoperta e in quel suo amore d'una religione conforme al suo temperamento germanico. Se consideriamo poi l'avvertimento del nostro autore, che la tendenza a considerare la poesia ebraica come modello della greca, non era superficiale nel circolo di Lutero, ma profonda e inquietante, possiamo conchiudere che, fin dai primordi, la Riforma, se, in apparenza, si disinteressò della letteratura, in effetto preparò subito la trasformazione proprio nel cuore di essa.

Risale a quei primordi una delle più superbe idee della Germania moderna. Si trattava allora di ricostruire lo spirito germanico su una rinnovata conoscenza della Bibbia e di adoperar questa a conoscere e sentire la Grecia. Non credo che possa derivar

da altro che da qua, quella tesi del germanesimo moderno, la quale altrimenti non avrebbe alcun addentellato storico e logico, che i prosecutori dell'Ellenismo - spirito ed arte - son essi, Tedeschi, e non noi, Latini. Idea ridicola in mano di tanti saccenti oltramontani e degna della satira che Heine, già al suo tempo, ne fece (1); ma ch'ebbe però la fortuna d'essere partecipata da un grand' uomo - cui sarebbe ridicolo negare rispetto, per questo - Teodoro Mommsen, il quale, per metterci al tutto fuori da questa linea greco-germanica, scoperse che i due soli grandi uomini della Storia di Roma, Giulio Cesare e Silla, erano, in ispirito, due Greci. Eppure anche il modo di sentire del Mommsen risale alla rebellion luterana (2).

È dunque probabile che le scarse ed esoteriche allusioni alla letteratura fatte da Lutero nascessero in gran parte dall'intendere che, su quel punto, non sarebbe stato facile nè prudente, allora, essere esplicito, e che, ad ogni modo, una poesia rinnovata poteva essere frutto, non seme di riforma. Fatto sta che l'ereditaria cultura umanistica tirava innanzi nè osteggiata nè favorita dai riformatori, fra il disinteresse generale.

Per questo il più grave pericolo di estranei contagi e sovrapposizioni, deformatrici dell'ancora informe germanesimo, veniva dalla Francia la quale era ormai arrivata a dare al suo classicismo una ben definita forma moderna. E, sebbene dal Sud - Deutschland e da Vienna, affluissero sempre le correnti dell'italianesimo, le comunicazioni con la Francia erano più attive, per molte ragioni; per una qualche parentela di lotte religiose, per il novello splendore che il rinascimento vi aveva assunto coi Medici, per l'attrattiva che Parigi - ormai più di Roma - esercitava su studenti e cavalieri, per il fascino, infine (ma di questo argomento così categoricamente espresso lascio la responsabilità al Borinski) (3) che doveva ispirare all'anima tedesca quel primo trionfo del rinascimento in una letteratura

(1) HEINE: *Reisebilder, Italien, Reise von München nach Genua cap. II.*

(2) Per chi s'interessasse a quest'argomento (che porta poi alla vera conoscenza del romanticismo) cioè al diverso modo di considerar l'ellenismo e la possibile sopravvivenza tra i moderni dello spirito antico, presso i romantici luterani e i nostri, non è male ricordare almeno un pensiero del Gioberti: « *Del bello e del buono* » « *Del bello* » p. 555 » (Firenze 1853).

(3) p. 46.

nazionale. Soprattutto, però, non bisogna dimenticare la grande ingerenza politica della Francia nelle cose germaniche, durante la guerra dei trent'anni. È quindi naturale che, nella miglior letteratura tedesca d'allora, fossero più dirette le derivazioni e più consapevoli le opposizioni con l'umanesimo francese che con quello italiano.

A prescindere dai soliti precursori, questo primo trapiantamento in suolo tedesco d'un classicismo imparato piuttosto in Francia si suol rappresentare nella figura di Martino Opitz, nato nella Slesia nel 1597. Quello splendore d'arte classica che vanta ormai un Ronsard, un Tasso, un Trissino, lo seduce, lo esalta e gli ispira il superbo disegno di dare alla sua patria qualcosa di simile in teoria e in pratica. Difatti nel 1624 pubblica una poetica « in welcher alle ihre eigenschaft und zuegehör gründtlich erzehlet, und mit exemplen aussgeführt wird » (1). Gli schemi sono i soliti nostri e il maggior ardimento di essa resta sempre l'uso della lingua tedesca in opera così classica. È vero che, quasi a compenso, scrisse poco dopo una difesa del tedesco in ricercato latino: « De contemptu linguae teutonicae ». Tuttavia il Borinski ha ragione di dire che non riuscì un semplice compilatore, perchè, dove la questione letteraria si riconnette a questioni ideali e l'interpretazione di essa passa attraverso un sentimento religioso, egli ne ricava un aspro senso stoico. Diede, così, al cristianesimo un sapore pagano: gli effetti della riforma si dimostrano a quest'altro assaggio. Non bisogna dimenticare che Opitz, tutto pieno di quel randagio spirito che caratterizza l'umanesimo d'oltr'Alpe, coi suoi « clerici vagantes », e non caratterizza affatto il nostro - libresco quanto si vuole, ma signorilmente oraziano - trascorse la giovinezza errando per il Nord-Deutschland, finchè arrivò a Leida dove, imbattutosi nel grande umanista olandese Daniele Hensius, fu indirizzato da lui nella carriera poetica. Il genio differenziatore delle stirpi europee, così conservatrici di loro aspetti spirituali su così poca e breve e facile terra (si può ridere delle spiegazioni e delle esagerazioni del Taine ma la mosaicità psicologia dell'Europa è un fatto innegabile) ha riservato all'Olanda la parte di eterna affine del germanesimo e di eterna dissidente da esso: qualche cosa come una forza capace di precederlo nella via nuova, ma incapace di seguirlo nei suoi svolgimenti e di amalgamarsi seco. Così fu un poco del famoso calvi-

(1) p. 63.

nista Daniele Hensius per rispetto a Opitz. Hensius era cresciuto alla scuola di Giuseppe Scaligero, figlio del retore illustre, e lavorava allora, aiutato da Giovanni Gerardo Woss, autore delle « Institutiones poeticae » ; interessante costui, nella sua figura storica, per essere passato dalla teologia alla retorica, laddove da noi avveniva piuttosto il contrario. (Ma nell'opera sua non c'è nulla che confermi quest'interesse). L'Hensius aveva scritto nel 1611 un libretto « De tragoediae constitutione » dove c'è una pagina intorno alla catarsi di gusto veramente olandese, che non vuol dire negare l'anima o lo spirito ; vuol dire considerarli nè in conflitto con la natura nè armonici con essa, ma piuttosto in misteriosi rapporti magici che sarebbero piaciuti a Faust. (Il Borinski non l'osservò soprattutto perchè non conosceva il precedente pensiero degli Italiani a questo proposito). Si tratta di dare a quella un'interpretazione esoterica in una espressione chimica ritrovata nei misteri pitagorici. Vi si ricorda che la voce catarsi fu derivata dalla scuola italica di Pitagora, e, lasciati da banda gli argomenti morali o strettamente psicologici dei Latini, si scopre una certa analogia fra certe purghe mediche alle quali Pitagora faceva sottostare i suoi discepoli prima di ammetterli al convito delle sue più occulte dottrine e quella finalit  della tragedia indicata da Aristotele. Per brevità trascriverò a piè pagina le precise parole di lui ⁽¹⁾. Si veda come, senza affermare l'identit  di due fenomeni, s'insiste nel paragone : ed   quel che basta. Fra la liberazione dello spirito dalla carne dei Latini e quella della carne dallo spirito di

(¹) « In concitandis igitur affectibus cum maxime versetur haec Musa, finem eius esse hos ipsos ut temperet iterumque componat Aristoteles existimat. Affectus proprii illius sunt duo Misericordia et Horror. Quos ut excitat in animo, item sensim efferentes sese deprimit, quemadmodum oportet, et in ordinem sic cogit. Quod affectuum proinde expiationem, sive perturbationem, Aristoteles vocavit, sive quis purgationem malit : voce Pythagorica et a schola Italarum desumpta ; quam deinde ut alia non pauca vindicarunt Platonici ; de qua aliquid dicendum est. Pythagoras ut ad eam quae ad Deum immortalem proxime accedit introduceret vitam, quae in sola nempe contemplatione, quod est opus mentis, consistit ; quandam more medicorum praemittere purgationem solebat : qua affectus qui sunt perturbationes animi ac tempestates sensuum tollerentur : sensus qui cum intellectu pugnavit, vel ab eius functione separari vel componi placide ac sedari posset : hominem enim sensu et mente privatum plantis, mente sola, brutis, affectis ac perturbationibus quae rationi reluctantur, Deo esse similem aiebat ». Danielis Hensii. *De tragoediae constitutione* (Amsterdam 1611) p. 9-10.

Lessing e Goethe (così gli uni e gli altri, in sostanza, sentirono la catarsi) ci fu posto anche per questa sottile magia olandese, della quale giova che si faccia menzione, non foss' altro per la fortuna ch'ebbe tra i moderni. Una delle interpretazioni della catarsi oggi più in voga è che Aristotele si riferisca a un effetto medico, come se il paragone di Hensius andasse preso alla lettera: e bisogna riconoscere in lui un fortunato precursore. (A meno che un tale accenno non si trovi prima in qualche altro di quel tempo: a me non risulta).

Non dunque al sole d'Italia, come Erasmo, era venuto a riscaldare Martino Opitz la sua fredda anima luterana: ben aveva ritemprato, invece, fra le calvinistiche astrazioni d'Olanda, il suo luterano disdegno per il sentimento. Di qui nasce quella spesso inconsapevole originalità che si vede albeggiare nelle sue opere, non ostante il suo umile ossequio per Ronsard e per il Tasso. Ricordo una sua poesia « Die Tugend », che è specchio di quel mondo e arieggia i fieri canti luterani dove la gentilezza cristiana non fa più capolino. Die Tugend - dice Opitz -

« das Herze meint es nicht » (1).

Ma quanto a fare che questo sentimento si concretasse in idee, c'era, a impedirlo, l'ombra dell'Aristotele latino: del che il Borinski vede acutamente una riprova nel fatto che lampi l'originalità - presentimenti di Lessing, infine - brillano piuttosto nelle sue osservazioni sulla commedia, appunto perchè ivi il grande maestro si tace. Allora Opitz mette in disparte le chimeriche limitazioni introdotte dall'aristotelismo cattolico, e trova che la commedia non consiste nella condizione sociale dei personaggi, non nel fine e non nella materia - vi possono trovare posto benissimo il vizio e il delitto come nella tragedia - ma consiste nell'ottenere l'effetto voluto sul pubblico. « Wo das γελῶτον vorhanden est, da ist die komödie » (2). Può darsi che si faccia un onore eccessivo a Opitz attribuendogli, per queste sue poche affermazioni, vedute larghe e presentimenti luminosi: ma qualcosa di nuovo c'è. Il Borinski cita volentieri accanto a parole di Opitz, parole di Lessing: riconosce che, presso costoro, lo scopo mo-

(1) *Deutsche diatseal von Luther bis unsere Zeiten* (Leipzig 1834) vol. II. p. 50.

(2) BORINSKI op. cit. p. 83.

realistico è ancora tenuto in gran conto, ma trova che non c'è più alcun filisteo « fabula docet » e si compiace di questo amaro senso stoico della vita che gli fa ricordare lo

iustum ac tenacem propositi virum

di Orazio ⁽¹⁾; tanto più naturale quanto più spontaneo, perchè Opitz non conosceva direttamente gli stoici. Era poi di tanto nazionalista che parlava già di nazionalizzare la mitologia ⁽²⁾. Sicchè, per quanto scarsa sia la sostanziale novità del suo pensiero, si può ben far datare da lui una nuova epoca.

Questi germi di letteratura nazionale ebbero modo di svolgersi in quella Fructbringende Gesellschaft che Ludovico di Anhalt fondava nel 1617 reduce da un viaggio in Italia, con l'intenzione, s'intende, di riprodurre in Germania quell'Accademia della Crusca, nella quale pure egli era stato accolto in qualità di « acceso » con l'impresa: « la stoppia che arde ».

Quella società ricorda molto, nelle imprese e nei nomi, l'Accademia fiorentina: ma gli effetti furono diversi d'assai. La sua attività veramente letteraria si può circoscrivere fra il 1637 e il 1650, anno della morte di Lodovico. In principio essa ebbe piuttosto carattere d'una geniale accolta di bevitori, che d'una ben ordinata società per la conoscenza del linguaggio e della letteratura. Era tutta animata da violento spirito feudale e aristocratico: e quel classico culto del vino che, fra noi, era piuttosto simbolo della poesia come figlia dell'entusiasmo, si manifestava, fra coloro, in modo punto simbolico, testimoniava con i suoi eccessi un amore della libertà spavaldo e sfrenato.

I soci si prefissero di importare in patria, traducendole, le più importanti opere letterarie del tempo: ma le versioni si facevano con così scarsa fedeltà al testo e con così libere contaminazioni da dar luogo sovente ad opere dalla sagoma anarchica. (Può anche esser vero che Opitz e Schütz scoprirono allora, per questa via, il melodramma, prevenendo il nostro Rinuccini e indipendentemente da lui che, in ogni modo, vi arrivò assai meno a caso). Anche fra costoro le questioni son le solite nostre: ma è facile discernere, nel modo di riferirle e di trasformarle, i frequenti

⁽¹⁾ id p. 87-88.

⁽²⁾ id p. 112.

effetti di questa mal repressa febbre di pagana libertà. Ecco il traduttore della Gerusalemme Liberata - Dietrich von dem Werder - il quale, con superbo spirito feudale, dedica l'opera in genere « Allen Adelischen, Rittermassigen. Cavallieren, Kriegshelden, und Obristen » e, in ispecie, al principe Ludovico di Anhalt, famoso per esser vissuto in Italia in mezzo alla Tassosturm. Egli premette all'opera una dedica di grande interesse per noi. Che la violenta luterana anima sua e dei suoi colleghi fosse poco preparata a intendere il sottile tormento di quella tassesca, è cosa chiara anche senza la testimonianza di questa prefazione: ma alcuni focosi pensieri di essa sono un semplice frutto di tale incomprendimento o sono già una critica? In effetto, forse, è la stessa cosa: è una mentalità diversa che si sovrappone allo spirito dell'opera con un calore d'ebbrezza. Ricordate il gran dubitare del Tasso sulla possibilità di rappresentare il male e sul modo? Dietrich risponde che il poeta non deve neppure porsi una tale questione, perchè egli ha un maestro solo, la sua fantasia, e perciò « deve descrivere pressochè visibilmente e porre davanti agli occhi quelle cose che Dio in modo imperscrutabile governa e ordina e quelle che gli spiriti del male, in modo invisibile, suscitano e cagionano » (1). Si può dire che Lutero fa il suo ingresso trionfale, nella letteratura, con questa prosa che irride, anche per rispetto all'arte, la latina preoccupazione di combattere il male. Ma questi erano sprazzi, come se ogni tanto il gran bere della « Fruchtbringende Gesellschaft » la quale si soprannominava, per questo, « Sauf-gesellschaft » facesse parlare il genio della razza in intervalli di lucida follia. I quali non sono meno interessanti nel critico più illustre di questo momento: il Buchner, professore a Wittemberg. Costui rappresenta la fazione umanistica più temperata, quindi più conservatrice e più disposta alla riverenza verso le questioni letterarie impostate dai Latini ed ereditate da quelli. Con tutto ciò, egli è ben lontano dall'ammettere le vedute aristoteliche intorno ai modi dell'ispirazione poetica e, come umanista e dotto ch'egli è, cerca un compromesso ricorrendo a Platone. Il quale aveva riconosciuto veramente un demone ispiratore dei poeti; un demone che parlò in Socrate, che tornò, sfumato di magica gentilezza, nel « De divinatione » di Cicerone; a cui s'inchinarono, del resto, un po' accade-

(1) p. 120.

micamente, i nostri umanisti. Ma non c'era niente di male, perché quel demone di Socrate e di Platone, non avrebbe certo saputo parlar altro che sublimi parole. Invece quello del Buchner è un demone identificabile con l'ebbrezza vera, non quella che viene dagli dei - ma quella che viene dal vino, e spinge gli uomini a valicare i confini della vita morale e intellettuale. « Il suo demiurgo è pieno di uno stimolo oscuro e in tutto ciò che esso crea lo guidano più l'impulso e l'influsso divino che l'arte e l'ingegno » ; e sta bene ; ma prendendo a prestito da Platone le parole del Fedro, le scristianizza ; « le riempie - per dirla appunto con le parole del Borinski - d'un *fatalismo senz'anima* ; la personalità del demone si risolve nell'influsso delle stelle e delle meteore e noi ci sentiamo disposti ad accostare a Buchner il suo contemporaneo Wallenstein » (1). Di quanto Platone aveva cristianizzato il concetto del demone ispiratore : di tanto lo rifa pagano Buchner.

Ora si può convenire con la nostra guida che, concepita sotto così bacchica specie l'ispirazione poetica, s'era sulla buona strada per arrivare, bene o male, a certe idee che formano il comune patrimonio della critica moderna : che, per esempio, la favola non può essere qualcosa di accessorio alla forma, nè la possibile idea morale qualcosa di sovrapposto, e, anche, magari, che forma e contenuto non sono più cose tanto differenti tra loro. Certo, tra noi, un sentimento pieno di scrupoli rendeva più difficile arrivare a queste conclusioni, anche quando fossero state intraviste. Il Buchner, invece, move da un punto di partenza molto propizio per arrivarci, quando se la prende non solo coi « *sänger und versemacher* » ma anche coi cantori d'amore senza amore e perfino col « *sed vita proba* » di Marziale. Nè ci fa meraviglia che egli arrivi a dare una maggiore concretezza all'idea già avuta da Opitz, che i confini tra commedia e tragedia non son poi molto facili a tracciare e che, infine, la poetica non è più limitata che il mondo e la natura in sè stessi. « *Die Poeterei est nicht enger eingeschränkt als die Welt und Natur an ihr selbst* » (2). « Così - commenta commosso il Borinski - non come teatro dello spirito limitato, ma come oggetto di scientifica investigazione giace il mondo innanzi al poeta ». Si capisce che, a questo modo, il Buchner restasse pressochè indifferente davanti alla questione

(1) p. 138.

(2) p. 140.

dei rapporti fra storia e poesia e alle altre affini. « Il poeta deve solo dare l'immagine e godere della sua esistenza senza chiedersi come il ricercatore meditabondo: perchè? d'onde? » Vero è che queste sono espressioni isolate mischiate al vecchio solito materiale italiano e che, per veder bene fino a che punto si possa accettare la conclusione del nostro autore: « così entrava nella poetica questa progressiva idea che vivere e poetare sono una cosa sola », sarebbe necessario intrattenerci direttamente col Buchner. Ma questo, in fondo, non c'è interesse. Ossia a noi basta vedere che diverso tono prendeva il classicismo nel mondo luterano, grande o piccola che fosse la consapevolezza di chi lo rappresentava. E se pensiamo che costoro erano i caposcuola, ne abbiamo già abbastanza per intendere come risalisse ai primordi, nel tempo, quella preparazione del materiale germanico che Lessing si trovò a ordinare.

Anzi - a seguire il Borinski - questo è il momento più felice e il punto più alto raggiunto dal pensiero critico pre-lessinghiano in Germania, perchè, d'intorno, le influenze marinistiche, specialmente notevoli nella scuola di Norimberga, e quelle francesi, rese più efficaci dal dilagare della moda, minacciavano il progressivo sviluppo di quei primi germi originali e nazionali. Questi influssi favorivano, con gli sviamenti, i fraintendimenti di scrittori italiani o francesi, come avvenne all'Harsdörffer che, sulla scorta d'un più famoso che significante grammatico francese, il La Mesnadière, interpretava la catarsi dimenticando semplicemente l'ἔλεος καὶ φόβος e scopriva che la tragedia è rappresentazione seria e magnifica di casi infelici, non raccontati a parole, ma posti sulla scena, e che, quanto a quei due sentimenti, essi venivano purgati dal loro soverchio, appunto col dilieto che se ne prova; che si prova, cioè, davanti alle disgrazie degli altri ⁽¹⁾. Vecchie ingenuità nostre copiate senza originalità da uno che sa poi fare il moralista e il marinista ad un tempo e che io ho ricordato perchè la nostra guida vuole che ci si fermi a trovare anche in questo Harsdörffer idee nuove da mettere accanto a quelle dell'Opitz e del Buchner. E questo mi par troppo e il Borinski non l'avrebbe detto, se avesse conosciuti i precedenti italici. Dice per esempio l'Harsdörffer: « il piacere basta a sè stesso »; oppure so-

(1) p. 217.

stiene che l'opera parla da sè senza che ci sia bisogno di esplorare le ragioni del piacere che si prova negli spettacoli tragici (1). E questo mi pare marinismo puro, con le stesse contraddizioni del nostro. Il marinismo, del resto, se non proprio avviamento a idee nuove, liberazione da quelle vecchie è di sicuro.

E c'è anche qui - e come poteva mancar del tutto? - un'estrema destra cattolica, la quale rinnova i pensieri dei nostri più rigidi interpreti di Aristotele, come il nostro Maggi. Tale, per esempio, il Birken che vede dappertutto finalit  morali e, davanti al *τοιαυτα παθήματα*, traduce fedelmente il Maggi: «Denn man must immer bedacht sein, wie man bei dem Leser Mitleiden, Furcht, Hoffnung, Verwunderung und dergleichen Regungen erwecken m ge (2).

A questo punto la nostra guida - torto di quella lamentata e del resto scusabilissima scarsa conoscenza delle origini italiane - non si raccapezza e trova che un tal modo di vedere «interesserebbe pi  la storia del cristianesimo che quella della poetica aristotelica» (3). Invece noi ci raccapezziamo benissimo e ci accorgiamo che quelle idee dell'estrema destra erano pure arrivate fino in Germania e qualche seguito l'avevano trovato. E c'era chi ripeteva che «nello svolgimento della favola nessun moto dell'anima prender  la mano dello spettatore», che, nella commedia, si tratta di persone medie, e nella tragedia, di altolocate, ma che «l'eroe che si pone come protagonista deve essere esempio di tutte le virt . Dapprima deve essere afflitto, ma poi consolato. Dapprima l'innocenza   offesa e l'iniquit  trionfa: ma, dopo, tutto si risolve in bene». Parallelamente, quindi, a un tiranno si deve porre un eroe virtuoso. «Il primo non lo si deve sempre far cadere ucciso: egli pu  tornare in s  e convertirsi » (4).

Sarebbe soltanto curioso conoscere quali dei nostri De Nores erano pi  diffusi in Germania. Accanto al Birken, in questo partito ortodosso, spicca la figura del Lohenstein: tra i due veggo citata questa differenza che assai li accomuna: quello, per ragioni morali, non voleva sulla scena il buffone; questo, per le stesse ragioni, ce lo voleva, onde potergli mettere in bocca parole di satira sana e robusta. Sicch , ragionevolmente, la nostra guida ha pensato di ordinare con questo, piuttosto che con Opitz e coi migliori della Frucht-

(1) p. 218.

(2) p. 233.

(3) p. 237.

(4) p. 238.

bringende Gesellschaft, quei luterani pietisti difensori della poesia tedesca per opposizione al corrotto classicismo latino. Essi hanno il loro maggiore rappresentante nel poeta Giovanni Rist che si presentava al pubblico nel 1634 con un volume di versi intitolato «Musa teutonica», si professava seguace di Opitz e tanto insisteva sulla nota dell'entusiasmo nazionale, che, intorno a lui, si raccolse presto molta parte di quell'incerto sentimento d'indipendenza che serpeggiava pel mondo germanico. La stessa rapida e diffusa fama di lui, in un mondo slegato e decentrato come quello, è la riprova della vitalità di quel sentimento. Pei suoi amici il Rist divenne presto «Licht der Zeit» «der grösste Dichter» «das Theure Rüstzeug Gottes» der «rüstige auserwählte der Musen» (¹).

Lutherus Lehr, Euklides hohe gaben
 der redners von Arpin berühmte Zungen Zier,
 des Pindars Tichterei den klugen Podalir:
 Betrachte diesen Mann, hier kannst du alles haben (²).

Il re gli conferiva un titolo di nobiltà e la regina (ch'era cattolica) lo compiangeva che dovesse finire all'inferno con gli altri eretici. E tutto questo perchè? Perchè disprezzava il classicismo e professava di voler fare una poesia ligia a Lutero. Ma, in realtà, egli, da Opitz, aveva ereditata solo la fiera tedesca come mania d'indipendenza e, da Lutero, la dogmaticità assai più che la ribellione ai dogmi. Senza sentire e capire che il vero progresso del Luteresimo era nell'irreligiosità e nel culto delle passioni come forza - nell'amore della vita terrena, insomma - egli s'attenne alla parte puritana della sua dottrina, come da noi gli intransigenti s'attennero alle conclusioni più reazionarie del Concilio di Trento: e, odiandosi, l'uno e gli altri si rassomigliarono. A lui fa capo quella tendenza puritana, un po' mistica e molto vuota di pensiero, che serpeggia ancora nella Germania luterana, fra le turbolenze di una comune religione volta sempre più al paganesimo; da lui deriva - interviene a spiegare la nostra guida - «quell'illimitata auto-compiacenza e quell'angolosa ignoranza delle cose altrui» che non è impulso al progresso, ma incentivo alla stasi e al letargo. (Di uomini cosiffatti in istridente contrasto col loro popolo, credendo di esserne l'espres-

(¹) p. 249. (²) id.

sione più genuina, si vide qualche luminoso esempio sulla scena germanica anche durante la guerra). Difatti, per il Rist, la poesia, segregata dalla vita da lui come dai nostri peggiori reazionari, è un gioco; e il suo fedelissimo seguace e portabandiera Balthasar Kindermann (¹), «corrector» al Gymnasium di Brandeburgo, le assegnava soprattutto per fine i complimenti d'occasione per nozze, nascite, onomastici. Quindi la catarsi gli parve un fenomeno molto semplice e naturale. Non ci si deve rallegrare, infatti, di non trovarci negli impicci in cui si trova quello che è sul palcoscenico? Il *μῦθος* aristotelico poi gli pare la stessa cosa che le favole di Fedro. Qualche osservazione del genere - o forse un po' meno leggera - scopre la nostra guida nel riformatore tedesco Filippo Zesen il quale, se non altro, spese tutta la vita a litigare per questioni grammaticali e contribuì così a formare un lessico tedesco. Di più egli sarebbe il primo a portare nello studio critico un certo interesse per la fisiologia del poeta in rapporto con le manifestazioni dello spirito di quello; e ciò dà modo al Borinski di sbizzare un paragone fra lo Zesen e Cartesio.

Certo le influenze francesi progredirono rapidamente e divennero una moda. Alla morte di Ludovico di Anhalt, perfino la Fruchtbringende Gesellschaft cedette alle lusinghe francesi e s'inverniciò alla maniera dell' *Hôtel de Rambouillet*. Come non restar scossi dallo splendore che emanava da oltre Reno il secolo di Louis XIV? Ciò fu un male e contribuì a ritardare il progresso della poesia nazionale che aveva cominciato con tanto impeto. Infatti perfino i Tedeschi sentirono disgusto di se davanti a quella meteora, che si prometteva, fra l'altro, con quei caratteri di facilità e di evidenza proprii del genio francese. Per colmo di sventura, un critico facile, e seducente quasi come un poeta, Boileau, aveva ridotto quei caratteri a chiara teoria, e la politesse, la ragionevolezza, il gusto, parvero cosa prodigiosa a costoro, che, fin qui, avevano vagolato nella selvatichezza dei loro inquieti tentativi. Si dimenticò Opitz, Rist, e la Musa teutonica, senza pensare che, con siffatto culto della ragionevolezza e del gusto, entravano nell'anima tedesca dei sentimenti contrari a quelli per cui s'era venuta costituendo la loro ribellione e la loro giovine lingua.

Così, come letteratura, l'influenza francese rimase una moda nel senso più sterile della parola e se, da una parte, soffocò l'ori-

(¹) p. 258.

ginalità, dall'altra risuscitò e galvanizzò tutto quello che virtualmente era già morto. Come avviene delle cose artificiali, essa ridiede vita al pedagogismo, al moralismo, al finalismo politico con una crudezza teorica maggiore ancora della nostra: riprova della sua fatuità. Quel concetto del gusto poi, che la Francia aveva così immedesimato col suo pseudo-classicismo da dar con esso anima e significato a cose che, di per sè, potevano averlo perduto, divenne in Germania camicia di Nesso del pensiero e della poesia, e sterile posa. In nome di esso e della « politesse » il titolo di « Professor poeseos » divenne preferibile di gran lunga a quel di poeta. Apostolo massimo di questa tendenza fu il Weise il quale pensava che la « politesse », non la grande letteratura, era quella che doveva rendere eguali i Tedeschi ai Francesi, e che la poesia era destinata a diventare uno strumento di quella. Tornarono così di moda quei lunghi romanzi moralistici nei quali, per lunga serie di incidenti, s'arriva al desiderato fine con la felicità di tutti i personaggi.

Vero è che il germanesimo non era morto e che, anche in questo momento, ci furono dei cenacoli poetici assolutamente immuni dall'influsso francese, come quello degli scrittori drammatici slesiani rimasti fedeli ai modi del dramma olandese della rinascenza. C'era Andrea Griphius che dichiarava « uberflüssig » quel vecchio cappuccio accademico della catarsi (¹), e voleva « imparare dai Greci come fecero prima gli Italiani e i Francesi, cioè l'arte, non le regole ». Riaffermava anche la sua continuità ideale con Opitz, con Buchner, con Ludovico di Anhalt, con gli uomini della Fruchtbringende Gesellschaft, e vedeva in costoro un presidio contro l'invasione ideale straniera quando affermava: « Opitz non è solo una salda norma critica, ma un punto di partenza ». Tuttavia fu pure questo il momento in cui il fascino della religiosità cattolica e della gentilezza latina, divenute oramai una cosa sola, ebbero tale ascendente in Germania che questa cominciò a dubitare del valore della sua ribellione medesima, e sospettò, per un momento, che la passione fosse proprio una « schwäche » secondo l'idea dei Francesi, e non una « Tugend », come essi credevano e credettero sempre, in filosofia e in letteratura, interpretando, alla fine, Shakespeare così. A rappresentare questo singolare stato d'animo si levò allora un uomo grande al quale tuttavia la

(¹) p. 357.

nostra guida fa un'allusione di sette parole - der Philosoph Kommt hier den Franzosen entgegen - (1) a costo di rinunciare alla gloria di chiamare tedesco uno dei pensatori più nobili e possenti che sieno mai stati: Leibniz. Ma la riprova di quanto fosse diverso lo spirito tedesco, il quale s'attardava bensì nell'ammirazione dei Latini, ma non poteva mutar la sua rotta, è nella scarsa efficacia del pensiero di Leibniz nel suo paese. Strano destino di un uomo che, per potenza e vastità di genio, e per il momento in cui visse, avrebbe meritato di prender posto fra gli indirizzatori del genio nazionale e, invece, trovatosi in contrasto col suo predecessore Lutero, a lui superiore senza dubbio per energia di volontà e popolarità di sentire, rimase nella sua nazione poco meno che solitario e fu piuttosto inteso, riconosciuto e seguito dai Latini.

Per questo noi, secondo l'armonia di questo studio, dobbiamo fermarci con lui, e abbandonare il Borinski. Il che è indispensabile perchè, con lui, ci avverrà di distinguere alle origini quello che noi confonderemo nei frutti del romanticismo: l'inquietudine che veniva dal sentimento latino e quella che venne dal sentimento germanico, e fu piuttosto entusiasmo (2).

Posto dalle contingenze della storia e da un carattere spassionato e sereno oltre ogni costume (non sembra figlio del suo secolo) a cavaliere fra due mondi opposti: la luterana materializzazione dell'anima e la cartesiana negazione della realtà, con una capacità di valutazione estesa a tutti i campi dello scibile quale pochissimi ebbero mai (solo il nostro Galilei, può esser degno del paragone ed ha con lui analogie poco propizie allo storico che volesse trarre dal confronto fra i due uomini un confronto fra i due popoli) egli ci appare come fatalmente designato a dire intorno agli ultimi contrasti dei tempi suoi avventurosi qualcuna di quelle parole rivelatrici che restano. Fu così che questo formidabile indagatore, fra la moda francesizzante, che minacciava di costringere l'originalità della stirpe in formule ad essa innaturali, e il turbolento razionalismo, che, ormai,

(1) p. 329.

(2) Vedo ora, e mi pare che possa interessare il lettore a questo proposito, il capitolo « Riforma e malinconia » in FARINELLI: *La vita è un sogno* (ed. Bocca 1915) p. 127-162.

degenerava nel disprezzo d'ogni freno ideale e morale, riuscì a trovare un equilibrio in cui, in fondo, s'opponeva alle esagerazioni del germanesimo tanta sostanza di pensiero latino, che ancor oggi, a voler trovare contro di quello un atto d'accusa seevro d'ogni eccesso, ma completo e fondato sulla conoscenza dell'uomo, è il caso di rivolgersi a lui.

Tedesco era e credeva nella scienza e nell'avvenire del pensiero scientifico organizzato, con una fiducia nella quale non sarebbe riuscita a fermarsi la alata (e ironica, quindi!) religiosità latina di un Pascal; ma era tanto poco tedesco da giudicare che quelle smanie bellicose dei suoi principi e di lor popoli, nei quali pur si temprava il loro nazionalismo, e si preparava una filosofia capace di giustificarle e di glorificarle, non fossero che un trionfo della brutalità e della paganità a detrimento di quella voce dell'anima che il cristianesimo era venuto a distinguere dalle passioni. « Ils sont ordinairement trop dérangés par les soins de la guerre pour peser les choses qui ne les frappent point d'abord » (1), diceva egli dei suoi principi con cartesiana espressione: e cartesiano fu appunto nel cuore, perchè gli pareva che non si potesse camminare con diverso sentimento sulla via della civiltà e del progresso. Così, quando gli giunse dall'Inghilterra il « Saggio sull'intendimento umano » del Locke dove, dalla vecchia scorza aristotelica, usciva già il materialismo, Leibniz, prese la penna in difesa di Cartesio, ossia del pensiero latino, e scrisse quei suoi quattro libri, vero monumento d'equilibrio intellettuale e morale. Non soltanto Locke e Malebranche gli stanno davanti al pensiero, ma tutte le tendenze europee che si possono ormai compendiare in tre nomi: Locke, Malebranche, Spinoza. Egli le giudica e vaglia, e, in questo lavoro, riconduce alla realtà il pensiero cartesiano che minacciava di perderla di vista, lo riconcilia con le cose, ma, lungi dal mutarne lo spirito, lo rende soltanto più umano e più coerente. C'era dunque bisogno, per rimanere nel sentimento latino, d'ascendere le ardue vette dell'occasionalismo di Malebranche, dove, a ogni passo, ci aspetta un atto di fede e il fenomeno delle percezioni appare un continuo miracolo? Non c'era bisogno. Ed ecco, in Leibniz, quei rapporti fra anima e corpo, localizzati e

(1) *Nouveaux essais sur l'entendement humain* l. III p. 304 (ed. Flammarion).

disgiunti da Cartesio nella glandola pineale, e, da Malebranche, nel centro del cervello, diventare facili e umanamente accessibili nella lieve e quasi musicale teoria delle percezioni insensibili, dove quel meccanismo teologico viene come risolto in un fluido naturale. Sono esse che, pur non giungendo all'evidenza delle apercezioni e delle riflessioni dell'anima, ne formano come il fondo e la tempera, costituiscono il naturale rapporto che ciascun essere ha col resto dell'universo, il segreto del suo temperamento, del suo gusto, della sua possibile simpatia con le cose. L'anima è ancora e sempre la regina e l'ammotritrice del corpo, ma, formandosi ancor essa un poco al contatto di quello, ne resta spiegata quell'armonia prestabilita di essi, e insieme, di tutte le monadi e sostanze semplici, che supplisce all'influenza *insostenibile* delle une sulle altre. Così il tedesco cervello di Leibniz ridava alla natura la sua realtà senza compromettere l'indipendenza dell'anima; ridava un senso al buon senso delle cause seconde e delle forme sostanziali, rifacendosi tuttavia dalle parole di S. Paolo che noi vediamo e conosciamo tutte le cose in Dio.

Così, mitigando il misticismo latino, egli preparava, senza saperlo, lo stato d'animo dei futuri filosofi antigermanici, quand'essi si faranno a scuotere il giogo tedesco della « necessità » per ridonare alla vita quel senso della contingenza in cui solo è possibile un sentimento di vera pietà religiosa. Boutroux e Bergson procedono in questo da Leibniz. « Sono le parti insensibili delle nostre percezioni sensibili - diceva egli - le quali fanno che ci sia un rapporto fra queste percezioni dei colori e delle altre qualità sensibili e i movimenti nei corpi che a quelle corrispondono. Queste qualità sono bensì dell'anima e non dei corpi e appartengono a quella e non a questi, ma Dio non le può aver date all'anima a capriccio senza aver riguardo ad alcun rapporto essenziale fra le percezioni e i loro oggetti. Sentimento che mi sorprende e mi pare poco degno della saggezza dell'Autore delle cose il quale non fa nulla senz'armonia e senza ragione ». Ma, con questo, era tanto lontano dal voler intiepidire la fede nell'eterna battaglia fra l'anima e il corpo, che, contro i primi frutti di quella seminazione luterana, egli volse l'acume del suo pensiero con non minore fervore di Malebranche.

Ricordate, nello studio del Borinski, l'ebbrezza di quei primi letterati consapevoli del germanesimo, Opitz, Buchner e i soci della Fruchtbringende Gesellschaft, i quali, accesi del loro particolare demone dionisiaco, inneggiavano agli *spiriti forti* liberati dallo scrupolo.

polo e dal rimorso? Proprio contro di essi e contro « les triomphes apparents des esprits forts » (1) pensa e scrive Leibniz e si duole che, da una tal confusione, quelli traggano argomento a teorizzare la loro malintesa libertà. Vedete come egli ha veduto fondo nel fenomeno e come la sua prosa accomuna già quei suoi concittadini col filosofo ancor quasi celato nella magica Olanda, Spinoza, ma nel quale il germanesimo si riconoscerà; nel cui pensiero fonderà come le basi del suo trionfo pei secoli che si preparano. E di chi altro può egli parlare se non di lui quando, chiudendo la sua rampogna contro cotali « esprits forts » se la prende con quei « mauvais quiétistes qui s'imaginent une absorption et réunion de l'âme à l'océan de la Divinité, notion dont, peut-être, mon système seul fait bien voir l'impossibilité? » (2) Si osservi ch'egli chiama quietismo (tanto era intensa in lui, quasi giansenisticamente, la vita morale) proprio quello che gli spiriti forti chiamano moto e libertà. L'ombra di Spinoza si riaffaccia via via frequente nelle pagine di questo libro e contro di essa egli non conosce che un'arma: la chiarezza latina. Guai ad abbandonare le rive dell'evidenza dualistica per l'ambiguo mare delle astrazioni monistiche! « Questi dottori oscuri - egli dice a certo punto - sono stati ammirati dagli ignoranti e furono creduti invincibili perchè erano muniti di rovi e di spine in cui non è punto piacevole cacciarsi, perchè solo l'oscurità può riuscire di difesa all'assurdità. Il male è che quest'arte di oscurare le parole ha imbrogliato le due regole delle azioni dell'uomo: la religione e la giustizia » (3).

Ma qui bisogna fermarsi un momento perchè ci sono parole eterne e, per la conoscenza del romanticismo, vorrei dire, definitive. Mentre la moda francese si diffondeva alla superficie con grandissimo successo apparente, dal cuore della stirpe il compresso germanesimo ferveva contro cotal tirannia e prorompeva in quel non calmato oscuro delirio di pubblicazioni e di libelli. Con quelli esso assaliva il tiranno nella sua rocca, la ragione, tentando di occuparla e di sostituirvi un'altra bandiera, futura bandiera del romanticismo tedesco: l'entusiasmo. Quella ragione, concepita alla latina, si rivelava senza possibilità di conciliazione col luteranesimo. Essa avrebbe portato un

(1) p. 19.

(2) p. 20.

(3) p. 291-2.

colpo mortale a quella nascente sfrenata libertà dello spirito, avrebbe costretto quel creatore furor panico annunciato da Lutero, al riconoscimento d'una regola esterna a sè stesso, all'affermazione di un limite con cui sarebbero tornati a predominare, in quel mondo di emancipati, certi principî assoluti e, con essi, quel romanesimo che dappertutto, in religione come in letteratura, se n'era fatto assertore e rappresentante. Ma, soprattutto, quell'implicita identificazione dell'anima con la natura e le forze vive di essa, sotto cui Spinoza faceva ormai lavorare la possente leva del suo pensiero teorico, ne avrebbe tolto di mezzo: e, con essa, la nascente originalità del germanesimo. Leibniz, vivendo in mezzo a quel mondo di sorde rivolte e d'insoddisfatti adattamenti, vide lo stato delle cose con verità sorprendente e non so chi altro, di quelli anni, avrebbe potuto indicarlo con espressioni più precise di questa, che, per esempio, io cito: « Il y a des gens aujord'hui qui croient qu'il est du bel esprit de déclamer contre la raison, et de la traiter de pédante incommode. Je vois de petits livrets, des discours de rien qui s'en font fête, et même je vois quelquefois des vers trop beaux pour être employés à de si fausses pensées. En effet, si ceux qui se moquent de la raison parlaient tout de bon, il serait une extravagance d'une nouvelle espèce, inconnue aux siècles passés. Parler contre la raison, c'est parler contre la vérité; car la raison est un enchaînement de vérités. C'est parler contre soi-même, contre son bien, puisque le point principal de la raison consiste à la connaître et à la suivre ».

Così parlava egli con aria quasi di raccomandazione: ma sapeva bene egli che cosa costoro intendessero sostituire alla ragione per salvar la fede nelle umane passioni: ed è appunto su quel qualche cosa che il pensiero di Leibniz, interrotto qui come a metà, si completa. Perchè il consumo della parola *entusiasmo* che si fece da allora in poi in Germania non ha paragone se non con quello della parola *ragione* in Francia.

Queste due parole si trovarono a fronte nei due romanticismi e, perchè generarono fenomeni simili in apparenza, furono confuse tra loro. Credo che derivi proprio di qua la nostra moderna confusione sulle origini del nostro romanticismo e sui pretesi influssi germanici che, o non ci furono, o diedero soltanto impulso, per forza d'antitesi, a sentimenti tutti nostri. Madame de Staël andò in Germania e si senti rintronare il capo della parola entusiasmo, ella che - stile ancien régime fino alla morte - aveva sempre inteso ripetere

quell'altra: raison; e se ne tornò in patria con questa novità. Ed entusiasmo di rinascita ci fu allora tra noi, chè il momento era di fervida giovinezza dappertutto: ma entusiasmo nel semplice significato della parola. Da noi esso vestì subito il carattere della stirpe e si rivelò suscitatore di quella latina inquietudine come voce dell'anima, che può esser benissimo malinconia ed entusiasmo ad un tempo, ma d'origine sentimentale, e, in senso lato, religiosa.

La tristezza dei « Sepolcri », della « Légende des siècles », di « Amore e morte », è entusiasmo. Allo stesso modo l'entusiasmo dei Tedeschi può essere, nel suo genere, tristezza: tale quello dell'« Enrico d'Ofterdingen » di Novalis, dei « Monologhi » di Schleiermacher e anche del « Werter » di Goethe; ma in un significato tutto intellettuale. Esso ha per oggetto una tenace aspirazione alla violazione dei limiti naturali; onde il suo frequentissimo carattere quasi magico come appunto in Novalis e Goethe. Da noi esso è dolore: è l'anima che si ritrae dalle cose e le vede libera, dalla sua altezza, secondo la concezione di Cartesio.

Questa differenza sfiorò la Staël molto alla lontana riconoscendo la scarsa sentimentalità dei Tedeschi, pur con tutto il loro entusiasmo. Ma Leibniz aveva già visto con penetrantissimo sguardo che cosa implicasse questa ribellione alla ragione in nome dell'entusiasmo e come essa fosse tutt'uno con quel tramutamento del demone platonico in sentimento panico; aveva già delineato gli aspetti della Germania nascente quali potremmo impostarli noi ora dopo il romanticismo, dopo Hegel, dopo tre secoli di storia. « L'enthousiasme - diss'egli - était au commencement un bon nom, et comme le sophisme marque proprement un exercice de la sagesse, l'enthousiasme signifie qu'il y a une divinité en nous: Est Deus in nobis; et Socrate prétendait qu'un dieu ou demon lui donnait des avertissements intérieurs, de sorte qu'enthousiasme serait un instinct divin. *Mais les hommes ayant consacré leurs passions, leurs fantaisies, leurs songes, et jusqu'à leur fureur pour quelque chose de divin*, l'enthousiasme commença à signifier un dérèglement d'esprit attribué à la force de quelque divinité qu'on supposait dans ceux qui en étaient frappés, car les devins et les devineresses faisaient paraître une aliénation d'esprit lorsque leur dieu s'emparait d'eux, comme la Sybille de Cumès chez Virgile. Depuis on l'attribue à ceux qui croient sans fondement que leurs mouvements viennent de Dieu. Nisus, chez le même poète, se sentant poussé par je ne sais quelle impulsion à une

entreprise dangereuse, où il pérît avec son ami, la lui propose en ces termes pleins d'un doute raisonnable :

. . . Dine hunc ardorem mentibus addunt
Euryale, an sua cuique deus fit dira cupido?

Il ne laisse pas de suivre cet instinct qu'il ne savait pas s'il venait de Dieu ou d'une malheureuse envie de se signaler: mais s'il avait réussi, il n'aurait point manqué de s'en autoriser dans un autre cas et de se croire poussé par quelque puissance divine. *Les enthousiastes d'aujourd'hui croient recevoir encore de Dieu les dogmes qui les éclairent* » (1).

Questa è, ch'io sappia, la prima storia critica dell'entusiasmo, dalle sue origini, come genuina discendenza del paganesimo. Esso non è altro che quell'eterno cieco prevalere dell'ardore vitale del cuore umano « resté païen dant le fond »: solo piace a Leibniz di far brillare, nella penombra di questa sua storia compendiosa e sottile, uno di quei dubbi così singolari nell'unico fra i Romani che abbia presentito il Cristianesimo, Virgilio; quei dubbi che tanto riscaldarono, a proposito del poeta latino, la fantasia del Medio Evo e son tanto suggestivi anche per noi. È un vero guaio che i nostri storici del romanticismo non si sieno fermati a questo contrasto fra la latina ragione e il germanico entusiasmo, ma, quanto a non leggere Leibniz, ebbero storicamente ragione, perchè la sua influenza sullo svolgimento del pensiero nazionale fu minima. Ed è solo paragonabile all'insuccesso che egli ebbe da vivo, in politica, cercando di dar forma pratica alle sue critiche e al suo spirito conciliativo. Perchè tedesco era e tale si sentiva, e non aveva l'esasperante senso del male dei suoi contemporanei latini: divergenza chiara in molti punti che sarebbe troppo lungo ricordare. Credeva nella vita con ingenuità tedesca e Voltaire lo prese di mira nel suo « Candide ». Con questo temperamento, e con quella sua portentosa chiaroveggenza, egli, disinteressato e nobilissimo pellegrino, mosse dal cuore della riforma verso Bossuet, per conciliare il germanesimo, che non voleva più saperne di pregare, e la latinità che non vedeva altrove salvezza, il Luteranesimo adoratore di cose e la Francescanità su-

(1) p. 455-6.

blimatrice di anime, la libertà e l'obbedienza, l'immanenza e la trascendenza.

Il dittatore Bossuet rispose di no, chiese la sommissione pura e semplice; e il suo contegno, a prima giunta, ci par duro e angoloso, come quello d'un cardinale di Filippo II. Ma, a ripensarci, quella conciliazione era possibile, allora? In fondo, di chi era ambasciatore Leibniz se non di sè stesso? La storia portò ottimi argomenti in favore del tatto politico di Bossuet, perchè, nello Sturm-und-drang, grandi rappresentanti del luteranesimo, come Klopstok, tacciarono Leibniz di cattivo tedesco. Questo quanto al suo contegno in generale, ma quanto al suo pensiero, furono anche più espliciti. Conforme alla fichtiana teoria del linguaggio come espressione del genio nazionale, Schleiermacher, quintessenza di romanticismo germanico, scoperse che, Leibniz, se avesse filosofato in tedesco, sarebbe stato diverso da quello che fu (1). Tale conto fecero di lui i suoi concittadini giunti al pieno rigoglio della loro vita nazionale (2).

(1) GRUCKER op. cit. p. 275.

(2) Uno scritto del Gentile: « Deformazioni storiche » nel suo ultimo libro: « Guerra e Fede » (Ricciardi, Napoli p. 162-75) mi richiama a considerare che, durante la guerra, si formò d'attorno a Leibniz, quasi di sorpresa, un interesse nuovo, come se fosse di oggi quella sua singolare posizione di conciliatore fra latinità e germanesimo. Nelle passionalità delle ultime polemiche filosofiche intorno a lui pare rivivere veramente quella dei suoi giorni quand'egli non riuscì a conciliare i due mondi.





CAPITOLO XX.

Il germanesimo in Lessing e nel V. atto del Faust.

SOMMARIO — **1.** La polemica di Leibniz era anche contro Spinoza negatore della « ragione » e teorizzatore dall' entusiasmo come immanentismo - Le passioni sono sacre - Non esiste conflitto fra spirito e carne - La malinconia è sempre cattiva - Conforme disposizione d' animo di Lessing - Come partendo da essa gli sia stato facile di scoprire e accettare il vero significato pagano della tragedia greca - Lo spirito della « Dramaturgia di Amburgo ». — **2.** Ironia di Lessing contro il travisamento pietista di Aristotele dal pius Madius al Corneille - La tragedia non ci libera dalle passioni ma ci riconcilia con esse - Caccia la pietà e la paura che ci raffredderebbero - La vita irresponsabile passione - Ironia verso il Cristianesimo tutto - I Tedeschi s' accordano in questo con i Greci - La moralità della tragedia interpretata secondo Spinoza: come panteistico equilibrio col Tutto. — **3.** Di qui nasce il V. atto del Faust e la disfatta di Mefistofele - Mefistofele rappresentante del cattolicesimo trascendentale, Faust dell' immanentismo spinoziano - Mefistofele crede nell' « obduratio cordis » di s. Agostino e dei cartesiani e nel rimorso - Faust li nega e si salva perfino col delitto di Bauci e Filemone compiuto col panteistico timor di Dio, cioè col sentimento dei suoi rapporti col Tutto - Sua catarsi - Disfatta del rimorso cattolico - Davanti alla salvazione di Faust Mefistofele s' accorge del ricatto che Dio gli ha fatto e vorrebbe convertirsi - Scopre allora la sua profonda somiglianza con gli angeli - La passione e i peccati di lui, l' amore e le virtù degli angeli sono la stessa cosa - Mefistofele non può salvarsi come quelli solo a cagione del suo cattolicesimo che gli impedi di peccare e operare con panica fede detta da Goethe timor di Dio - Il Faust simbolo del germanesimo — **4.** Lessing e i suoi presentimenti della futura poesia germanica - Sua soluzione della questione dei rapporti fra poetica e politica tanto agitata dagli Italiani - Suo giusto rilievo che il contegno del pseudo-anticristiano Voltaire è conforme a quello dei moralisti

cattolici latini - Ironia anche maggiore per Gasparo Gozzi e gli Italiani - Accusa di ipocrisia mossa a questi dai Tedeschi - Accusa di cinismo mossa dagli Italiani ai Tedeschi.

« Gli Italiani sono molto amici della giustizia in poesia ».

LESSING: *Dramaturgia*.

I precursori sentimentali di Lessing furono Opitz, Buchner, gli insubordinati accademici della Fruchtbringende Gesellschaft e, soprattutto il comune padre Lutero venerato da lui con animo di figliuolo; ma, per sua comodità, Spinoza aveva ordinate e temprate quelle disordinate ribellioni nel corpo d'un sistema, solido, a giudizio tedesco, come la base d'un edificio destinato ai secoli. Noi, accennando alla parte polemica nell'opera di Malebranche e di Leibniz, abbiamo già parlato di Spinoza. Tolta fra l'anima e il corpo, fra il regno del bene e quello del male, la diga della glandola pineale o della sostanza cerebrale, costui deificava la brutta natura e faceva della volontà, della ragione e degli appetiti del corpo una cosa sola. Fin qui la favilla dello spirito umano era stata concepita sulla terra entro un mistero di dolorosa autonomia, in conflitto, quasi sempre, con le forze della natura di cui essa sentiva il peso ne' sensi, e contro cui lottava per conservare la sua libertà in Dio. Spinoza ne fece un'espressione del Gran Tutto, non differente, in questo, dalle bestie e dalle piante, quindi una sintesi e una sublimazione del corpo: non le diede altro fine, nè altro freno di bene e di male, che quello di una panica conservazione. Se la nostra libertà - come aspirazione ultranaturale e contrasto alla natura - è un sogno, « noi non ci proponiamo, vogliamo, desideriamo, bramiamo una cosa perchè la crediamo buona; ma, al contrario, giudichiamo buona una cosa, per il fatto che ce la proponiamo, la vogliamo, la desideriamo, la bramiamo ». Dacchè c'è in noi, naturalmente, questo impulso verso il Gran Tutto, perchè favoleggiare di un centro morale entro di noi che si chiami, col suo nome più frequente, ragione? Le nostre passioni saranno altrettante *sacre* che i nostri pensieri per rispetto a quella mastodontica divinità dalla quale ricevono impulso: e l'oggetto unico del nostro amore saranno la natura e le cose.

Leibniz, d'intorno a sè, sentiva dir male della ragione e se ne doleva; ma aveva torto, secondo Spinoza; perchè le passioni ci inquadrano nei paradigmi del Gran Tutto prima delle idee, e queste,

sopravvenendo poi come effetto, non fanno che regolarsi sulla primitiva istantanea determinazione di quelle. Per questo, la ragione, così intesa, non può trovarsi mai in conflitto con le passioni; ossia « a tutte quelle azioni a cui siamo determinati da una passione, possiamo, indipendentemente da essa, essere determinati dalla ragione » (1).

Molti sono i corollari dedotti dallo Spinoza da cotali proposizioni panteistiche e compostisi nel luteranesimo come nella loro osatura: e li ritroveremo in Lessing. A noi, però, prima, importa coglierne direttamente in lui uno almeno, tanto per sentir confermata dalla parola del filosofo quella differenza fra l'inquietudine latina e la germanica, così grave d'avvenire nel prossimo romanticismo: e così opposte fra loro perchè l'una finisce nella malinconia, e vi si sublima, l'altra può passare per quella, ma vi ripugna sempre e finisce nell'entusiasmo inteso in senso lato. Se l'unica realtà è la vita coi suoi beni - pensava Spinoza - tutto ciò che ci spinge a goderla e a farci sentire il possesso di quelli, è bene e conduce a perfezione, tutto ciò che ce ne allontana, e ce ne fa sentire il disgusto e la mancanza, è male e imperfezione. « La gioia è il trapasso dell'uomo da una minore ad una maggiore *perfezione*.... La tristezza è il trapasso dell'uomo da una maggiore ad una minore *perfezione* ». Dunque il desiderio della gloria, della voluttà, il gusto della vendetta [purchè non arrivi al suo eccesso intaccando la forza di chi lo soddisfa e quindi il suo equilibrio nel Gran Tutto] il desiderio del possesso e del predominio è bene e perfezione; il disgusto delle cose umane, il ripugnare alle voluttà, il tralasciar la vendetta a costo d'un' intima conculcazione, l'amore della solitudine, tutto questo è imperfezione, o sviamento dagli impulsi del Gran Tutto. « *La malinconia è sempre cattiva* » (2).

Vedete dunque che siamo agli antipodi della Francia e dell'Italia. Spinoza, filosofo puro, non s'interessò mai di vedere, che io sappia, come il problema della letteratura si presentasse al lume di queste idee: ma è facile accorgersi ch'esso ne rimaneva trasfigurato. Se le nostre passioni sono *sacre*, purchè inquadrate in una panica e comoda legge di conservazione, se la *pietà* è un male, quando

(1) SPINOZA: *L' Etica* (Ist. ed. Lombardo) p. 238.

(2) Id. p. 301.

possa disanimarci da quelle e dall'amore dei beni terreni, se l'« Amor Dei intellectualis » non è più

luce intellettuale piena d'amore

che ci sublima oltre gli istinti, ma conoscenza di questi come espressione di leggi universali, è chiaro che il lungo meditare degli Italiani e dei Francesi svanirà davanti a questo abbagliante sole come nebbia, e ci resterà uno stato d'animo molto propizio a risentire paganamente certe parole di Aristotele.

Come poi riuscisse facile a Spinoza proclamare l'assoluta indifferenza del Dio Natura e riconoscere, in pari tempo, con religiose parole, per bene massimo e finalità suprema della mente umana, la conoscenza e l'adorazione di quello, è cosa che non interessa la letteratura profana la quale sarebbe tentata a riconoscere, in quel proclamato amore, amor di ribelle innamorato della sua negazione. Noi si diceva soltanto che, accettato questo modo di pensare, sostituendo magari al pathos religioso spinoziano, un tono di buon senso, non meno conforme del resto alla sostanza di quello, è molto probabile che ognuno di noi arrivi a trovare da sé solo quella soluzione della catarsi che Lessing naturalmente trovò. Ma, qual che sia il nostro giudizio complessivo intorno al pensiero e alla figura del fondatore della letteratura tedesca, credo che, smessa ogni albagia nazionale, gli si debba riconoscere questo merito: ch'egli, dopo almeno due secoli di sviamenti e di confusioni più o meno consapevoli, *scoperse il significato delle parole di Aristotele sulla tragedia greca secondo il più probabile pensiero di quello e lo accettò come perfettamente conforme all'idea della tragedia, quale poteva essere concepita dal riformato popolo tedesco.* Leggete soprattutto la « Dramaturgia di Amburgo » e vedrete chiarirsi questa verità di pagina in pagina. C'è, in quell'opera, la storia frammentaria, e pur completa, del come si presentò alla mente di Lessing l'immagine d'un teatro nazionale, prima ancora che alcun capolavoro tedesco ne desse l'idea: e c'è anche della meraviglia che, con una così progredita autonomia intellettuale e morale, quel capolavoro non fosse ancor nato. In Amburgo sorge l'idea d'un teatro stabile tedesco: l'idea c'è, ma i capolavori nazionali non ci sono e bisogna adattarsi a una rudimentale poesia originale e alle solite traduzioni dal francese di cui la moda predomina ancora. Lessing, incaricato di soprintendere a quel nobile sforzo, commenta con le sue chiose di giornalista le serate

amburghesi e scopre il teatro nazionale. Cioè: fa passare ognuna di quelle opere teatrali, specialmente francesi e cartesiane, attraverso il vaglio del suo sentire germanico; a uno a uno, fa la critica di tutti i vecchi problemi latini e pone le basi della futura poesia nazionale.

Per chi s'è interessato alla storia delle idee nostre, ch'io mi son sforzato di tratteggiare, le pagine della « Dramaturgia di Amburgo » sono feconde di sorprese e di scoperte a ogni passo: io mi accompagnerò subito a Lessing dove egli affronta le questioni fondamentali.

Ahimè! A volergli dare soddisfazione e risalire, di responsabile in responsabile, al primo reo, bisogna domandare la testa del pius Madius, secondo commentatore di Aristotele. Il primo, forse, si salva, perchè il buon Robertelli sapeva, per intuito di simpatia (stato d'animo del rinascimento) arieggiare, con i modi, anche il pensiero degli antichi pur quando ne restava al di fuori. Così aveva fatto con la catarsi che non era certo giunto a capire; ma ne aveva di tanto intravvisti gli sfumati contorni da poter dire che quella liberazione dal « metus » poteva anche essere una specie di « vera religio » che spingesse a venerare gli dei santamente e non a temerli « tamquam crudeles tyrannos ».

Ma il pius Madius, l'anno dopo, aveva distrutta per sempre anche questa larva di buone intenzioni e aveva detto: Com'è possibile che l'effetto della tragedia sia di bandire la paura e la pietà, due sentimenti preziosissimi per la religione? E, con un tratto di penna, aveva proposta una variante così approvata dagli uomini del suo tempo ch'essa rimane fondamento dell'edificio critico-aristotelico. Quel *τοιούτων παθημάτων* - aveva detto - non si riferisce al *metus* e alla *pietas*, vitalissimi sentimenti, ma serve a generalizzare e significa « di questo genere ». Ossia la tragedia non purga il terrore e la pietà, ma i sentimenti che li hanno ispirati: cioè l'odio, la vendetta, la lussuria e simili; quelli, insomma, che condussero il protagonista a farsi oggetto di pietà e di terrore e a far temere la vendetta di Dio. Su questa strada antipagana fu seguito dagli Italiani e dai Francesi con gli effetti che abbiamo visti. Se Lessing fosse riuscito a identificare in quest'umile bresciano la prima radice di cotanto travisamento, non gli avrebbe risparmiato, credo, un quarto d'ora di celebrità: e, certo, quando si trovò a considerarne gli effetti nei Francesi e nel massimo Corneille, gli strali della sua ironia

avrebbero avuto un bersaglio storicamente più ampio. Per suo bersaglio egli scelse, invece, le parole di Corneille, nel secondo discorso sulla tragedia, perfettamente corrispondenti a quelle del Madius. « La pitié d' un malheur où nous voyons tomber nos semblables, dit Corneille, nous porte à la crainte d' un pareil pour nous: cette crainte, au désir de l' éviter: et ce désir, à purger, moderer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous playgnons par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que, pour éviter l' effet, il faut retrancher la cause » (1). Lessing ci fa intorno le più matte risate: e, se, da duecento anni, gli uomini trovano un senso in questo modo di sentire l' umanità, l' uomo tedesco, per conto suo, ci trova un controsenso. Ma vedete! *La tragedia, invece che lo scopo di purgare e reprimere le passioni, ha proprio quello contrario di eccitarle, o, per lo meno, di giustificarle e di non reprimerle.*

Ma non capite che Aristotele voleva dir proprio il contrario di quel che intende Corneille e la sua schiera e che, la catarsi non di tante peccaminose passioni, *ma ci purga proprio della pietà e della paura e dei sentimenti affini*, che saranno magari religiosi, se volete, ma che, se prevalessero, ci renderebbero paurosi dell' ira, dell' ambizione, dell' amore e di ogni feconda passione umana? Povero Corneille, povero Maggi! « Con questo ragionamento - scrive Lessing - egli fa della paura lo strumento con cui la pietà opera la purgazione delle passioni: ma questo ragionamento è falso e non può essere l' opinione d' Aristotele. Perchè, a questo modo, si verrebbe a purgare tutte le passioni, *tranne quelle due che Aristotele indica espressamente* ἔλεος καὶ φόβος. La tragedia potrebbe purgare in noi la collera, la curiosità, l' invidia, l' ambizione, l' odio e l' amore, a seconda che l' oggetto della nostra pietà s' è attirato la sventura per l' una o l' altra di queste passioni: ma lascierebbe solo in noi senza purgazione la pietà e la paura » (2).

E l' origine di questo secolare grottesco abbaglio sapete qual' è? L' errata interpretazione data da quel primo commentatore, (per fortuna egli non sa che si tratta del nostro buon Maggi) il quale volle

(1) LESSING: *Drammaturgie de Hambourg* (Trad. de Suckau - Paris 1883) p. 362.

(2) Id. p. 363.

interpretare quel *τοιότων* come se volesse dire: « delle passioni rappresentate ». « Rappresentate? - insiste sarcastico il Lessing -. Di modo che, quando l'eroe diventa infelice per effetto della curiosità, dell'amore, dell'ambizione, della collera, la tragedia dovrebbe purgare la nostra ambizione, la nostra curiosità, il nostro amore, la nostra collera? Ma ciò non è mai venuto in mente ad Aristotele! E così *quei signori* hanno buon giuoco: la loro imaginazione trasforma dei molini a vento in giganti, ed essi prendono lo slancio nella speranza di riportar vittoria, nè si volgono indietro ad ascoltare un qualche Sancio dotato del semplice buon senso, che li richiami dall'alto della sua tranquilla cavalcatura e gridi loro di non affannarsi tanto e d'aprir bene gli occhi ».

Aprir gli occhi vuol dire riconoscere che quel *τοιότων* si riferisce alle passioni eccitate negli spettatori « cioè *esclusivamente* alla pietà e alla paura che, appunto, sono state menzionate nel contesto ». Ma c'è di più. Sapete perchè Aristotele adopera *τοιότων* e non *τούτων*? Per fare un dispetto ai Latini, si direbbe: per dare cioè un significato più assoluto all'idea che, già in quello più temperato, era stata ripudiata così di buonora da Italiani e Francesi; per indicare, cioè che la liberazione da quei sentimenti dev'essere completa e senza residui. « D'altra parte - cito le parole precise - egli adopera *τοιότων* e non *τούτων*, vale a dire di queste e di altre simili, e non soltanto di queste. E lo fa per indicare che, per pietà, egli non intende soltanto la pietà propriamente detta, ma, in generale, tutti i sentimenti *filantropici*; come per *paura* egli non intende solo l'inquietudine causata da un male sospeso sopra il nostro capo, ma, ancora, *ogni inquietudine analoga; quella che ci causa un male presente o un male passato; lo scompiglio, la tristezza, o altri sentimenti del genere*. Proprio in questo significato generale la pietà e la paura suscitati dalla tragedia devono purgare in noi la pietà e la paura: ma queste passioni sole e non altre » (1).

Errore di grammatica dunque quello che viene a correggere Lessing dopo due secoli, dirà a questo punto l'arguto lettore. Ma forse ch'egli conosceva il greco meglio che gli umanisti italiani e francesi? Si è che il greco, ai Tedeschi, l'aveva insegnato Lutero: e Lessing era incerto se lo dovesse adorare. Quel fremito di ribel-

(1) p. 361.

lione contro la trascendenza che, da Lutero in qua, s' esprimeva in una glorificazione della vita come spiegazione di sè stessa e giustificazione delle sue passioni, e delle sue colpe, venne a urtare, con Lessing, nella catarsi, e ne fece muovere il concetto nella sua orbita. Lutero, col suo pagano travestimento del dogma, era già arrivato di acchito dove poi dovevano giungere, per via dialettica, il panteista Spinoza e (in sostanza) il positivista Locke, quando aveva insegnato che Dio salva e dannava come a lui piace, ma che, fra i peccati degli uomini e quel giudizio, non c' è rapporto di sorta. La vita è dunque irresponsabile passione e conseguente peccato. Spinoza aveva quasi indicati l' una e l' altro, Locke aveva soltanto utilitarizzate le virtù. E non importa che Lessing, a sostegno della sua interpretazione, si riferisca più a questo che a quello, sebbene il suo intelletto s' accordi più con quello che con questo per una lor comune pagana giustificazione della vita con la vita a base di libertà. La tragedia greca conserva, nella catarsi, un' intatta scintilla del paganesimo antico: qual meraviglia che Lessing, accostandosi a quella con così fraterno cuore, la vedesse sprizzare d' un subito? La sua scoperta, infatti, si risolve in una sghignazzata alle spalle del Cristianesimo. Non è vero, egli dice, che l' uomo sia tanto iniquo e che ci sia bisogno di tante costrizioni intorno al suo cuore: l' uomo, con tutto quel suo presunto male, è semplicemente atto alla vita. Invece di ispirargli tanta paura delle sue stesse passioni - e sgomento degli effetti di quelle - cercate di ispirargli confidenza con esse! « Questo terrore - egli dice - non è affatto uno dei due fini che si propone la tragedia. I poeti antichi preferivano anzi mitigarlo quando uno dei loro personaggi doveva compiere qualche grave misfatto. Preferivano sovente rigettare la colpa sul destino piuttosto che attribuire il misfatto alla volontà inevitabile d' una divinità vendicatrice: essi preferivano trasformare l' uomo, questo essere libero, in una macchina, piuttosto che arrestarsi su questo orribile pensiero che l' uomo è naturalmente capace di una simile perversità » (1). Così pensavano i Greci. E i Tedeschi di Lutero? Lo stesso. Quest' è anzi una specie di ritornello nelle chiose lessinghiane di Amburgo. « Il poeta non deve esser mai una mente così poco filosofica da ammettere che un uomo possa volere il male per il male: che egli possa agire in norma a dei principi colpevoli, riconoscerne la fallacia e tuttavia gloriarsene nel suo intimo e davanti agli altri » (2):

(1) p. 344.

(2) p. 15.

si legge per esempio già nelle prime pagine, a proposito d' uno dei tanti drammi italiani. Quindi l'ἔλσος καὶ φόβος non sono due sentimenti distinti, come pensava per esempio Corneille, tanto da credere che alla tragedia bastasse suscitarne almeno uno; ma sono così legati tra loro come è legato il gioco delle passioni nel sistema della vita. Che cosa sarebbe la pietà senza un integrante senso di paura, se non sterile filantropia? (Onde la bontà dei vari corollari aristotelici intesi ad avvicinare la nostra umanità a quella del protagonista). E che altro se non la stessa paura ci può, a sua volta, liberare dall'ingombro della pietà, con la forza dell'istinto di conservazione, di appassionato egoismo, di forte attaccamento alla vita che essa risuscita in noi?

Cito la precise parole di Lessing: « Se Aristotele non si fosse proposto che di insegnarci quali sono le passioni che la tragedia può e vuole eccitare, egli avrebbe potuto risparmiare del tutto l'aggiunta della parola *paura* (φόβος): e senza dubbio egli se la sarebbe risparmiata perchè mai filosofo fu più parco di parole di lui. Ma egli voleva in pari tempo insegnarci quali passioni devono essere purgate per mezzo di quelle che sono eccitate nella tragedia: e, a questo scopo, egli fece particolare menzione della paura. Perchè, sebbene, a suo avviso, la pietà non possa esistere nè a teatro, nè fuori, senza paura per noi medesimi, e sebbene la paura sia un ingrediente necessario della pietà, non c'è tuttavia reciprocità, e la pietà degli altri non è un elemento della paura per noi medesimi, quindi, a tragedia finita, la pietà cessa, e non resta, di tutti i sentimenti in noi sorti, che la paura d'un male verisimile, risvegliato in noi dallo spettacolo del male, che ha eccitato la nostra pietà. Noi portiamo con noi questa paura e, al modo stesso che ella servì come ingrediente della pietà, a purgare in noi la pietà, essa serve ora, in quanto passione che dura per sè stessa, a purgarsi di per sè stessa » (1). Lo svolgimento è un po' imbrogliato: ma il concetto è chiaro. E in che cosa consiste allora la moralità della tragedia, e della sua così detta catarsi? O è un'immoralità? Oh no! è moralissima cosa, ma tanto fuori dell'orbita delle idee seguite fin qui, che, a prima giunta, non ci accorgiamo che ci sia. Invece Lessing la riconosce benissimo e subito, perchè coincide perfettamente con l'idea morale di Spinoza. Nè gli manca il medesimo pathos religioso.

(1) p. 375.

« Questa purgazione - spiega Lessing - consiste nel trasformare delle passioni in disposizioni virtuose » (1). La frase è vecchia, di forma, ma di significato nuovissimo. Non si tratta più di combattere quelle sostituendovi il loro contrario: l'amore all'odio, la liberalità all'avarizia, nella luce, insomma, della *carità*; si tratta di trovare a esse passioni quel giusto mezzo che ti rende padrone di te, nella pienezza delle tue forze, immune da rimorsi e da rimpianti, anche di fronte alla *possibilità del delitto concepito con un certo timor di Dio*. « A ogni virtù - spiega infatti Lessing - corrispondono, secondo il nostro filosofo, due estremi fra i quali essa si mantiene. La tragedia deve dunque, per mutare la nostra pietà in virtù, purgarsi dai due estremi fra i quali si trova la pietà; e così pure deve fare per la paura. La pietà, nella tragedia, non deve solo per rispetto alla pietà, purgare l'animo di colui che ne prova eccezionalmente, ma anche quella dell'uomo che ne prova troppo poca. La paura, nella tragedia, non deve solamente, per rispetto alla paura, purgare l'animo di colui che assolutamente non teme alcun colpo dalla sorte, ma anche quello dell'uomo che, a ogni disgrazia, anche la più lontana, la meno verisimile, si getta in angustie mortali. Così la pietà, nella tragedia, deve regolare, per rapporto alla paura, l'anima che si sbanda verso il troppo e il troppo poco; e così della paura per rispetto alla pietà » (2).

Ed è veramente questo il fondo religioso della tragedia greca: e ne vien fuori quel certo « timor di Dio » che non spinge affatto l'uomo a fare il bene, ma a inquadarsi, temperando gli eccessi, nella compagine del tutto, a conquistare quel senso civile che è l'unica forma morale del paganesimo. Questo timor di Dio è identico all'« amor Dei intellectualis » di Spinoza, per il quale la moralità dell'uomo non è altro che il suo egoismo resosi consapevole delle sue proporzioni e della sua armonia col Tutto; è identico al timor di Dio del panteismo goethiano.

Di qui - proprio di qui - nacque il quinto atto del Faust, l'atto della catarsi, nella tragedia greca. Goethe vi isola e drammatizza, movendo, come in tutto il Faust, da una concezione teorica, quei principi che avevano trovato in Lessing la loro prima espres-

(1) p. 365.

(2) Id.

sione critica. La finale disfatta di Mefistofele non è altro che la disfatta del mondo cattolico. Faust si salva dai suoi delitti con un ultimo delitto compiuto con un certo spinoziano timor di Dio; di fronte a quella nuova, inattesa, paradossale salvazione, il cattolico Mefistofele resta con tanto di naso e quasi disposto a convertirsi pur egli e a salvarsi. Fermiamoci a leggere insieme alcune scene, perchè più bel commento a ciò che sia la coscienza germanica panteista chiarita da Lessing, non si potrebbe avere che dal suo poeta. Voi vedrete che non a caso Mefistofele veste cocolla, perchè egli è frate, anzi frate minore, e, del diavolo, ha soprattutto la fede nel diavolo (i rapporti del diavolo col frate sono tradizionali nella fantasia religiosa del popolo); e rappresenta a una a una le idee del Maggi. Faust è l'espressione di quelle lessinghiane (o luterane) e la tragedia, terminando col trionfo di questo, è un implicito trionfo del germanesimo. Ricordate? Faust, ormai carico d'anni, passeggia per le vaste possessioni procacciategli da Mefistofele il quale credette di rapirlo a Dio, facendogli satanico servo, conducendolo sfrenatamente per i regni dell'illegittimo, incitandone tutte le passioni, aprendogli tutte le porte della realtà. Ma mentre il vecchio conquistatore passeggia

per le estreme giornate di sua vita

quella campana dei due vecchietti innocenti - e imbelli! - Bauci e Filemone, viene a ricordargli che, tra i suoi vasti possedimenti, c'è pure un piccolo bosco di tigli, una capannuccia, una cappella coperta di musco che non gli appartengono e, non appartenendogli, hanno il torto di ricordargli la illegittimità del suo dominio. Ma, innanzi a lui che si cruccia in questo pensiero, ecco sbarcare da una variopinta lancia, lo strumento delle sue conquiste, Mefistofele, che gli depone ai piedi nuovi tesori e nuovi trionfi. L'illuso Mefistofele - l'unico cattolico della tragedia - ha paura che, da quel sentimento, germogliino il rimorso e la salvezza e, senz'indugio, gli si china a susurrargli il suo vangelo di perdizione (o che tale egli crede). « Alla nostra partenza non avevamo che due navi ed ora entriamo nel porto con una ventina.... Poca gente ma ardita: ora si prende un pesce, ora una nave [cioè bisogna non fermarsi a sottoporre al vaglio della pedestre ragione l'occasione che si presenta: bisogna abituarsi a risentire lo stesso contraccolpo morale tanto alla conquista di un pesce quanto di una nave] e, quando si arriva ad averne le

tre, la quarta ti viene in mano facilmente: in quanto alla quinta guai per essa! purchè si abbia la forza, questa dà il diritto. Non si domanda il perchè e il come. Non voglio punto intendermi di navigazione, se la guerra, il commercio, la navigazione, non sono una trinità indivisibile [al di fuori del bene e del male] » (1).

Faust ascolta accigliato il discorso del maestro che ripredica nè più nè meno che l' « *obduratio cordis* » di Sant' Agostino e dei Cartesiani. Perchè accigliato? Faust dubita forse di sè? Oh no! quel discorso, anzi, l'ha ripersuasato di tanto che, a questo punto, prorompe. Tanto si sente progredito nella *obduratio cordis*, che si cava dal cuore l'ultimo desiderio. « Mi è assolutamente impossibile - egli dice - andar più oltre così! Bisognerebbe che quei due vecchi laggiù si allontanassero: vorrei quei tigli per la mia residenza: quei pochi alberi che non mi appartengono mi guastano il possesso del mondo. Vorrei, perchè nulla all'ingiro m'impedisce la vista, appiccar il fuoco laggiù a quelli arbusti: *e schiudermi così un vasto orizzonte per poter contemplare tutto quanto ho fatto e con un solo sguardo abbracciare il capolavoro dello spirito umano, popolandolo col pensiero tutti questi immensi domini* » (2). (Si badi: Faust contrappone al fastidio della noiosa voce dell' *Onnipotente* ricordatagli dalla campanella di Bauci e Filemone, la superba gioia del successo considerato *come un capolavoro dello spirito umano*, fosse pur raggiunto con misfatti a giudizio dell' *Onnipotente* in cui Mefistofele crede). E Mefistofele - ingenuo! - esulta a quell'ultimo desiderio di Faust quasi morente. Se presso a morte quello si mostra così coerente col suo peccato, così progredito nella *obduratio cordis*, così lontano da Dio, egli l'avrà dunque vinta contro Dio che gli disse: « Te lo lascio durante la vita... ». E mefistofelicamente risponde a Faust: « È affatto naturale che un fastidio mortale avveleni la tua vita. Chi lo potrebbe negare? A qualunque orecchio delicato il rintocco della campana è noioso e ripugnante. E quel maledetto din don din dirin don che agita sempre la serena atmosfera della sera, si frappone ad ogni accidente, dalla prima abluzione fino alla sepoltura, come se fra din e don tutta quanta la vita non fosse che un sogno vano ed inutile » (3) (Egli, frate, è persuaso che sia pro-

(1) GÖTTE: *Faust atto V, scena III.*

(2) Id. (3) Id.

prio così) (1). E, intanto, s' affretta a eseguir l'ordine non dimenticando di dargli fosca forma di delitto. Non solo appicca il fuoco alla selva dei tigli (Faust contempla dalla finestra e fieramente pensa che, al posto di quella selva, farà sorgere un magnifico belvedere e quei due vecchi si consoleranno, anzi, della clemenza che li risparmiò); ma uccide Bauci e Filemone e un forestiero, frappositosi a difenderli, ne butta i cadaveri nell'incendio della selva, depone sull'anima di Faust l'epilogo di un ultimo delitto.

Difatti subito dopo viene la morte. La notte della morte di Faust è la scena culminante per il suo riferimento alla sostanza della catarsi come epilogo della tragedia. Al letto del peccatore, che non ha espiato mai, la Morte è preceduta da quattro fantasmi cui, nel mondo vecchio, è affidata la punizione per le gioie e i beni iniquamente goduti: la Colpa, la Penuria, la Miseria, l'Affanno. Ma i quattro fantasmi cristiani trovano la porta chiusa e ristanno innanzi ad essa scorati d'uno scoramamento veramente mefistofelico (per rispetto all'anima di Goethe).

Dicono infatti le tre prime: « Quando un uomo è arrivato a essere ricco e potente, che cosa possiamo noi su di lui? ».

(Nelle pie credenze la farina del diavolo va in crusca e la catastrofe colpisce visibilmente il reo vittorioso nonostante la sua forza). Ma le tre prime dicono:

« (A tre) L'entrata è chiusa e sarebbe inutile sperare che l'ospite ce l'apra. Qui abita un ricco, *non vogliamo andar dentro*.

LA PENURIA: Ricco? Là dentro io non sarei che un vuoto fantasma.

LA COLPA: [come riconoscimento legale del male commesso]. Io vi sarei ridotta a nulla [perchè l'uomo ricco e potente è anche forte socialmente ed è l'espressione del diritto].

LA MISERIA [come sconcertante e minaccioso spettacolo dell'indigenza altrui]. L'uomo amico della fortuna distoglie con orrore lo sguardo da me ».

(Così queste tre forme di giustizia più o meno visibile, rinunciano scornate a varcare la soglia del morente. Resta la quarta, la punizione intima, che non si vede, ma a cui s' appiglia e s' appella

(1) Cfr. BORGESE: *La disfatta di Mefistofele* (Firenze 1911, p. 97-99) dove è chiosata questa ripugnanza dello stesso Goethe per lo scorante suono delle campane.

la buona fede del mondo, quando delle prime tre non può riconoscere traccia). Difatti dice:

« L'AFFANNO: Voi, o sorelle, non potete certamente varcare quella soglia: nè ardireste di farlo: l'affanno solo potrà entrarvi dal buco della serratura ».

(Così entra, celatamente s'insinua nell'animo di Faust, e vi tenta la prova di quella sua missione punitrice affidatagli dalla coscienza popolare. Ma, ai primi esperimenti, Faust insorge: e, allora, s'impegna tra l'Affanno, figlio dell'Assoluto cattolico, e la coscienza panteista di quello il contrasto d'una scena tra le più espressive del pensiero goethiano).

« FAUST: Olà, c'è qualcheduno ».

« L'AFFANNO: Precisamente ».

« FAUST: E chi sei tu? ».

« L'AFFANNO: Sono io ».

« FAUST: Va via di qua ».

« L'AFFANNO: Devo rimaner qui ».

(E difatti si prova a parlare quel suo linguaggio di rimorso che gli attribuisce la coscienza dei trascendentalisti. Ricordate quel pensiero di Malebranche sul rimorso di Alessandro e di Cesare).

« L'AFFANNO: Se l'orecchio non sente la mia voce, io parlo sommessamente sommessamente al pensiero: e, cangiando spesso forma, dimostro quanto sia grande il mio potere. Cupo e pallido vengo ad ogni istante senza essere invitato e sto al vostro fianco; e, nel giorno stesso in cui l'uomo mi ha maledetto, lo vedo pure a vezzeggiarmi. Non conosci tu ancora l'Affanno? ».

(Faust risponde con parole panteiste: l'unico affanno è la vecchiaia, che impedisce di andar più oltre nella strada intrapresa e di poter ancora peccare).

« FAUST: Io percorsi il mondo intero, soddisfacendo i miei tanti desideri: tutto quanto mi sembrò inutile al bisogno della mia vita fu da me respinto e disprezzato: lasciando sfuggirmi di mano tutto ciò che non fui capace di trattenere. Il desiderio, l'azione, poi ancora il desiderio, ecco la mia vita. Allora essa era florida, maschia, possente ed attiva, ed ora invece essa è pigra, pensosa, incapace di soddisfare i suoi mille desideri. Io conosco tutta la terra e so pure che i miei rimpianti avranno un fine con l'estremo orizzonte. Folle è colui che cerca la luce con le ciglia offese, che si tormenta e sogna il suo simile, oltre le nubi, oltre il sole! Insen-

sato! Volga egli lo sguardo intorno e si fermi: la terra non è mai muta per il saggio. Perchè vuol egli errare nell'etereo vuoto? Ciò che egli sa, egli lo apprende senza rapirlo al cielo. Ch'egli cammini così durante il breve tempo chiamato vita, e, s'egli scorge nell'aere sereno degli spiriti vaganti, prosegua la sua via senza meravigliarsene: egli troverà così la *felicità e il dolore*: lui i cui istanti sono anticipatamente condannati ».

(Posti così a fronte due mondi, Faust e l'Affanno non s'intendono più. L'Affanno, che si credette più forte, almeno nella morte, di quell'impeto vitale, resta attonito d'udirsi gridare da Faust: « Basta, basta, esci! » e aspetta che Dio intervenga e faccia crollare quello nell'Averno).

« L'AFFANNO: Egli non m'intende: che fare? devo io camminare più presto? Oppure tocca forse a lui di fermarsi? Egli mi sembra perplesso. Dubita, teme ed il coraggio gli fa difetto: l'abisso si spalanca dinanzi a lui, vede il male che lo travolge; egli riconosce distintamente le sue angosce e le altrui: il respiro gli manca nella strozza. L'infelice non sa e non può dire se, in questo martirio, l'animo suo dispera o crede ancora. L'indolenza, il rimorso, lo stento, la schiavitù, la libertà, breve sonno, amaro risveglio; così scorre per lui la vita: e, compita la catena dei guai, egli si vedrà cadere nell'Averno ».

« FAUST: E che? Spettri schifosi! È dunque fatal destino che voi tormentiate così la povera razza umana? che perseguitate la nostra povera esistenza con tante orribili sciagure? Abbominevoli demoni che ci state sempre dinanzi, l'uomo cerca invano di difendersi da voi che lo avvinghiate sempre più forte, e non vi è forza nè ardore che possano spezzare i vostri crudeli lacci. *Eppure, o affanno, per quanto grande possa essere il tuo potere, il mio spirito non vuol riconoscerlo* ».

E l'Affanno a vedersi ricacciato che fa? Prima di allontanarsi acceca Faust. Il simbolo? Chiarissimo. Al sentirsi divenuto cieco Faust potrebbe vacillare nella sua fede panteista e, come fa il volgo cattolico, che attribuisce le disgrazie casuali o della vecchiaia a giudizi di Dio, attribuire a un puro fenomeno fisico valore di ammonimento o di castigo. E che fa egli allora? Si prepara a un ultimo gran fatto, se non misfatto: effetto della vera catarsi avvenuta in lui. Egli pensa: io sento che ho ragione perchè questa forza è in me ed io voglio cercare di attuarla fino in fondo nonostante l'affanno! Non dice: io,

presunto peccatore, sono il sale del mondo, come direbbe un gentile hegeliano latino alla Oriani, ma, chiamando a raccolta i suoi vassalli, dice: « Olà, mano alla vanga! alle pale! alle picche! Coraggio! Siate solleciti ad ubbidirmi chè ne avrete un giusto premio. Perchè si veda compiuta la più grande, la più sublime delle imprese, basta una mente ed un braccio solo per mille » (1). (Che vuol dire: la realtà è creazione dello spirito: in nome di quella forza ch'io sento nel mio, riduco al mio volere mille altri uomini, indifferente se, per giungere al fine, dovrò calpestare qualche Bauci e Filemone i quali mi appartengono.... E risfiderò l'Affanno così).

Mefistofele (l'ingenuo!) accorre a rendergli anche questo servizio, beato e sorpreso di trovare nel suo discepolo tanta febbre di perdizione in articulo mortis. I suoi Lemuri s'apprestano a compiere l'ultima folle impresa di Faust, cantando il ritornello satanico:

Al lavoro con teco moviam,
che si voglia già in parte sappiam;
questo largo paese ove siam
occupar, dominare, dobbiam

Il morente Faust, si ravviva di beatitudine a quello spettacolo di conquista e di forza, sogna grandezze e trionfi nuovi, e, in quel sogno, si spegne dimenticando quasi la morte tra la meraviglia di Mefistofele, che non credeva così facile e senza contrasto la sua vittoria. Costui ne commenta la fine proprio con l'animo d'un ingenuo confessore, che, da quella non mai cessata ebbrezza di Faust, da quella non domata frenesia di beni terreni, ricava la certezza dell'abbandono di Dio e della dannazione. Nell'esoterica satira di Goethe, Mefistofele è frate, frate autentico, sul tipo di fra Galdino: quella ch'egli gli mette in bocca davanti all'agonia di Faust è una di quelle filastrocche cattoliche che gli davano tanto fastidio.

« MEFISTOFELE: Nessuna voluttà lo sazia; nessuna felicità può soddisfarlo: *egli insegue nella sua demenza forme impalpabili*; l'ultimo istante, misero ed abbiotto, l'infelice vorrebbe abbrancarlo perchè non passi: ma colui che parve sì coraggioso nel resistermi vien trascinato dal tempo: il vegliardo giace là sulla nuda terra, l'orologio si ferma ».

(1) Scena V.

« IL CORO: L'orologio si ferma! egli è silenzioso come l'ora di mezzanotte! ».

« MEFISTOFELE: Cade e tutto è consumato ».

« IL CORO: Tutto è finito ».

« MEFISTOFELE: Finito! stupida parola! Perchè finito? Finito e nulla sono la stessa cosa. *Che cosa significa dunque l'eterna creazione, se tutto ciò che venne creato deve ridursi nel nulla?* [Condanna del panteismo fatta da Mefistofele]. *Là tutto è finito. Che cosa si deve conchiudere con ciò? Che è nè più nè meno come se non fosse mai stato, eppure ciò s'agita e si muove come se fosse qualche cosa. In fede mia, io preferisco il mio eterno vuoto* » (1).

Dunque, per Mefistofele, Faust è morto dannato: ond'egli e la sua ciurma stanno sospesi intorno al cadavere per ghermirne l'anima appena scappi fuori. Mefistofele si tocca in saccoccia il patto famoso « il titolo scritto col sangue ». Senonchè, tra la meraviglia di lui e della ciurma, cori d'angeli scendono dal cielo ad accogliere l'anima di Faust.

Qui avviene quella che il Borgese chiamò disfatta (2), e si potrebbe chiamare forse meglio tentata conversione di Mefistofele: perchè essa è una vera e propria tentata conversione al panteismo del diavolo cattolico. Ora si scopre che i presunti peccati di Faust non erano tali. Furono anzi il suo merito e la sua purificazione, perchè, alla radice di quelli, c'era non colpa, ma un panico amore: e chi giudica non è il Dio cattolico, ma il Dio di Spinoza. L'ironia deve aver gorgogliato a Goethe nell'anima a questo punto, quando fece che Mefistofele s'accorgesse dell'enorme granchio preso; *d'aver lavorato per Dio col mettersi a servizio delle passioni di Faust*. Perfino Dio (quello panteista) lo gabbò quando pattuì: « Te lo do durante la vita... » sottintendendo: « per suo comodo e perchè tu gli faccia da servitore, non per averlo dopo morto... ». Ricordate? Allo scendere degli angeli lo sfatato Mefistofele s'accorge che la partita è perduta.

MEFISTOFELE: «ecco che avanzano quatti quatti! Canaglia! *E dire che io lavoro spesso per loro, e che mi strapparono dalle mani la già ghermita preda. Noi abbiamo, per agire, le stesse arti, e ci facciamo guerra con le stesse armi: essi sono demoni come noi, ma demoni incappucciati* ».

(1) Scena VI.

(2) Op. cit.

Ecco la conversione che Mefistofele spiega partitamente nell'ultima scena e che ha l'aria d'essere il nucleo originario del «Faust».

Adesso capisco - dice Mefistofele - : io e gli angeli siamo la medesima cosa: il bene e il male non esistono; voi, angeli, siete, a volte, più diabolici di me e io sono più angelo di voi! (Le passioni e le volontà dei cartesiani sono egualmente pregevoli!). Che cosa scopre egli, infatti, a contatto con gli angeli che cantano solo amore e raggiano soltanto luce? E che cosa intendono essi cantando

che sol si consente
l'eterno splendor
all'anima ardente
nel foco d'amor?

Vuol dire che Amore non è soltanto luce e splendore, secondo la sua vecchia, stolta opinione fratesca, ma è anche fuoco che brucia e ribolle nelle vene, proprio come fanno le così dette passioni del suo Inferno; vuol dire che l'Amore ha anch'esso i suoi tormenti e i suoi strazi (i suoi odi anche) e non c'è bisogno (o possibilità) che Dio scenda a dividerlo con barriere dal male, essendo Amore (inteso in questo senso lato) il movente di tutte le cose. Esso ha, nella vita medesima e nei suoi effetti, le sue punizioni e i suoi premi, e, dopo la vita, quanto più l'anima si sarà consumata in questo diabolico Amore, tanto più naturalmente si ricongiungerà al Gran Tutto che è Dio. Dunque la vera catarsi del cuore umano è di poter amare senza adombrarsi dei rimorsi e del male. Questo mi pare il significato vero di quell'ultima confessione di Mefistofele, quando si trova fra la cerchia luminosa degli angeli.

«MEFISTOFELE: Tutto il cervello è in fiamme, il sangue mi bolle nelle vene: *questo elemento è veramente assai più che diabolico! le rampe stesse dei dannati sono assai meno ardenti! Ora comprendo gli spasimi dell'amore. Poveri amanti! Ora mi è dato di conoscere il martirio che vi strazia: o voi il cui cuore sanguina a una parola, a un atto, a un sorriso di colei che idolatrate; voi che turbati e malinconici, implorate, torcendo il collo, il perdono e la grazia di colei nell'istante in cui ella vi disprezza maggiormente. Ed io, per qual destino sono congiunto alla vostra misera schiera? O Amore, non ti giurai io, forse, un odio implacabile? Quel tuo sguardo svenevole non è forse per me un atroce supplizio? Quale incognita dolcezza invade ora l'animo mio! Da che cosa proviene*

il piacere che provo guardando il nobile aspetto, il volto, le venuste e candide membra di questi garzoncelli dai capelli d'oro? *Perchè non saprebbe ora il mio labbro proferire una bestemmia?* Ma se oggi sono così fatto ludibrio dell'arte magica, chi adunque sarà più pazzo in avvenire? Non importa: sono troppo belli quei bricconi che ho odiato finora! [Agli angeli]. *O miei vaghi giovani, non vi spiaccia rispondermi; non siete voi pure della razza di Lucifero? Or via, venite più vicino ancora, perchè io voglio stringere fra le braccia voi così freschi e belli.* Al diletto che provo nel solo vedervi, mi sembra di aver già vissuto in vostra compagnia! Più il mio occhio vi contempla, e più esso vi trova amabili, aggraziati, teneri, seducenti, e le polpate e morbide vostre forme io ammiro e vagheggio sempre più: e più le mie ardenti vene divampano dei segreti desideri del gatto che va in amore. Di grazia: avvicinatevi e volgete verso di me uno sguardo almeno dei vostri vividi occhietti! ».

E come gli angeli si avvicinano (anch'essi un po' sorpresi e incerti) la rivelazione si compie e si esprime: avviene una specie di ipostasi fra essi e Satana. Questo s'accorge di diventare angelo suo malgrado, perchè egli non è poi diverso da loro. Amore è passione e c'è un fuoco pressochè identico nel presunto bene e nel presunto peccato. Satana è anche lui un angelo (e non lo sapeva), come gli angeli sono anch'essi dei demoni. Dopo una tale scoperta, Mefistofele prende una satanica confidenza con quelli e dovrebbe essere qui il valore poetico della scena oppressa dal simbolo.

« MEFISTOFELE: Ah! fattucchieri, voi siete avvezzi a chiamarmi demone, mentre siete così furbi e pratici a tessere sortilegi, o incantatori d'uomini o di donne! Oh maledetta avventura! *Sarebbe forse questo il solletico dell'amore?* D'amore....? Tutto il mio corpo è in fiamme. Oh! come siete belli e perfetti, o *angeli di voluttà!* Vorrei solo vedervi prendere atteggiamenti più mondani e più languidi.... Che, che! Tu mi sembri un vagheggino pretto e consumato, tu un gran furbaccio! *E, quanto più s'avanzano le tue lezioni, più ti vedo fatto a mio genio;* sebbene io abbia in uggia quel tuo fare da chierico. Guardami con occhio un po' più smaliziato.... ».

Senonchè, mentre egli si compiace e si esaspera nella sua scoperta, il coro d'angeli si separa da lui e, cantando l'inno della salvazione intorno al cadavere di Faust, ne rapisce l'anima (la monade) e la ricongiunge vittoriosa a Dio (al Gran Tutto). Mefistofele, invece, resta diavolo. E allora egli capisce la differenza tra sè e gli

angeli, come se avesse letto Spinoza. Egli è lo spirito che nega, laddove quelli (e Faust) sono lo spirito che afferma. Ciò ch'egli ispirò a Faust come spirito che nega, quello attuò come spirito che afferma e divenne simile agli angeli. Questo è il famoso *timor di Dio* di cui parla Goethe, fratello all' *Amor Dei intellectualis* di Spinoza: che vuol dire operare senza scrupoli e senza costrizioni di sè stesso, ma con spontaneità e non con volontà di violare l'armonia del Tutto. Questo mancò a Mefistofele frate, credente nel Bene come assoluto e quindi impacciato in ogni atto dal male, e fu la vittima di Faust, povero demonio *sfruttato* da Dio. Credette di lavorare a conquistare per sè Faust, e, d'atto in atto, di servizio in servizio, lo conquistò sempre più a Dio, finchè la beffarda verità gli si rivelò con la salvezza di quello.

« MEFISTOFELE: Quest'orribile spettacolo mi richiama alla ragione, e saprò trarre profitto dalla lezione, o sciagurati; d'ora in poi staremo in guardia.... O sciocco, o zotico che ti lasci sorprendere così da un piccolo drappello di fanciulli! Guarda; essi fuggono e portano lassù quel tesoro che tu, o folle, non sapesti difendere. Ti è alfine chiaramente palese ch'essi vennero dall'oriente tratti dall'odore di *questo ghiotto boccone*. [Frase tanto più naturale in lui dacchè si è accorto che gli angeli gli somigliano]. L'anima legata a te con un patto ti fu da essi rapita silenziosamente, e così tu perdi il maggiore dei tuoi beni! E lo perdi per sempre! Oh chi potrebbe renderti il tuo diritto, o miserabile? Sebbene inoltrato negli anni, o Satana, essi ti hanno ingannato e deriso. E ben ti sta... *confessa chiaro e tondo che in quest'impiccio il tuo contegno fu quello di uno stupido . . .* » (1).

Proprio così: quel delitto contro Filemone e Bauci ispirato a Faust per farlo dannare, e compiuto da questo con timor di Dio, fu la sua vera catarsi della paura e della pietà come intiepidimento della fede nella vita. Fu il trionfo di quell'altra fede nella libertà dello spirito per cui resistette alle larve cattoliche dell'affanno, agli spettri, alle apparenze della punizione divina: e si salvò. Per la contraria ragione la paurosa credenza nell'assoluto fu la disfatta di Mefistofele. Faust, in filosofia, è il luteranesimo degli intellettuali; in arte è Lessing; Mefistofele, in filosofia, è il cattolicesimo: in arte il mondo latino discendente dal Maggi.

(1) Scena VII.

Il che a me pare rigorosamente esatto, purchè s'intenda con quella discrezione che è la forma della sapienza. In questo senso si può dire che, col leggere a questo punto la conclusione del Faust, non s'interrompe la trattazione del pensiero di Lessing, ma la si integra. Giunto a quella parte della tragedia, il quint'atto, da cui era proprio nato il fraintendimento latino, Goethe, in quel posto stesso, dà forma poetica a quell'irrisione della follia cattolica che aveva già trovato in Lessing un'espressione critica altrettanto ironica. Ma poi, a questo punto, la questione letteraria si tocca e si confonde con il problema dell'uomo, attinge quindi i presupposti filosofici di tutta l'opera, non credo che alcun sarà tanto ingenuo da domandare che gli si specifichi per quanta parte Goethe volesse fare satira letteraria e per quant'altra, satira umana.

E un'altra questione uno non si sentirebbe di risolvere. Che Goethe vedesse chiaro lo spiccare di Lessing sullo sfondo del cielo latino e in contrasto con quello, è sicuro, come è sicuro che il « Faust » è la glorificazione della libertà germanica in contrasto con gli assoluti di Roma. Il « Faust » è l'opera più rappresentativa del germanesimo moderno e che oggi si possa parlare d'una Germania attuale in vero conflitto con l'indirizzo goethiano è cosa che non persuade. Ma quello che uno non si sentirebbe di affermare, si è, fino a che punto, nella satira del pietismo, Goethe avesse di mira il cattolicesimo alla Maggi, e fino a che punto v'includesse quel luteranesimo ancora inconsapevole di sè e quasi trascendentale che ritardava il proprio fatale evolversi verso il panteismo: quel dogmatico luteranesimo alla Rist di cui parla il Borinski. (1). È possibile che qui,

(1) Perciò forse bisogna spiegar meglio perchè Mefistofele è frate minore e perchè in lui, probabilmente, scorre una goccia di sangue italiano. Viaggiando in Italia Goethe fastidiva oltre ogni dire quel grottesco cattolicesimo che non era riuscito a rifarsi classico nel rinascimento. In Assisi si trova male. « Le immani costruzioni delle chiese dove s. Francesco riposa, babilonicamente ammonticchiate l'una sull'altra, le lascio alla mia sinistra con nausea per cercare il tempietto antico della Minerva ». Questi giri di walzer erano la sua ermeneutica italica perchè egli viaggiava portando nella valigia il manoscritto dell'« Ifigenia in Tauride » da leggere clandestinamente alla sant'Agata di Raffaello. Immaginatevi come dovevano stridere ai suoi orecchi oltre a quelle babiloniche costruzioni pietiste, tutte quelle nicchie, quelle croci, quelle spettrali visioni d'inferno e di purgatorio che infestano i crocicchi e i muri per le contrade d'Italia e che sono (e furono) cura particolare degli ordini mendicanti, in primis dei frati minori, così refrattari al rinascimento, così vicini, con le loro abitudini, alla vita del popolo. E quelle mani-

come in tutto il Faust del resto, e nell'ultima scena in ispecie, vi fosse un accorto e veramente mefistofelico (in senso latino) travestimento di tutti i vecchi ordegni religiosi in ordegni panteisti, conforme all'auspicio con cui si chiudono i colloqui con Eckermann e che a me pare così identico, nello spirito, al Faust. Forse quell'auspicio è parallelo, cronologicamente, a queste scene, e, nell'uno e nelle altre, brilla quel rispetto alla ragion di Stato così pregiata da Goethe.

Ma Lessing - per concludere con lui e col germanesimo - non aveva sottomano un Faust e tuttavia cercava, dalla sua poltrona, sul palcoscenico di Amburgo qualche cosa che glielo facesse presentire. E trovò, per esempio, un prologo che gli fece capire come si poteva interpretare germanicamente quell'idea italica d'un teatro che riuscisse sussidio della legge in funzione di repressiva minaccia. Avesse o non avesse presente Lessing qualche nostro Varchi o De-Nores, egli s'arresta commosso come al primo vagito del teatro germanico, al prologo di quell'ignoto poeta concittadino le cui idee in proposito stanno a quelle dei nostri come Mefistofele a Faust. Il prologo, di per sè solo, non dice molto veramente: ma Lessing, col suo commento, ne integra il significato, e lo conforma alla sua generale interpretazione della tragedia, come se il già frainteso finalismo dell'arte consistesse non nel mettere l'uomo in guardia contro sè stesso, ma nel ravvivargli questo sentimento d'armonia col Gran Tutto. « Povero quel paese - diceva il prologo - che non ha, per tenere il posto delle virtù, che un codice di leggi! *Le leggi che non sono un freno che per il delitto manifesto! Le leggi cui si fa parlare il linguaggio dell'odio, quando l'interesse, l'orgoglio, la parzialità, ispirano a loro l'op-*

festazioni murali sono espressione fedele della loro religiosità. Orbene, costoro parlano della religione tal quale come Mefistofele, cioè con una fede illimitata nel peccato, nel diavolo e nella dannazione, senza alcuna vagliata dottrina religiosa, senza neppure quel controllo dogmatico che si ritrova negli ordini dotti: pensate a fra Galdino e a fra Fazio. Non a caso Mefistofele, invece d'essere un teologo raffinato, è ingenuo e fanatico quali dovevano apparire a Goethe costoro. Questo si ricorda a chi trovasse troppo recisa l'affermazione che Mefistofele è frate minore in istretta parentela con fra Galdino. Quanto poi di ricordi italiani rivivesse nel pensiero del poeta che lo tratteggiava, è questione che ognuno risolverà per conto suo, a seconda dell'idea che si sarà fatta di Goethe, a seconda dell'importanza che vorrà attribuire alle impressioni da quello riportate in Italia.

pressione anzichè la saggezza di Solone » (1). E, contro le malinconie e le esagerazioni degli Italiani, aveva ben ragione Lessing, affermando che « il prologo considera il teatro nella sua più alta dignità perchè lo mostra *come complemento delle leggi*. Vi sono delle cose, nella vita morale degli uomini, che, a considerare la loro influenza immediata sul bene della società, son troppo poco importanti e di natura troppo variabile per poter cadere sotto lo sguardo della legge. Ce ne sono altre, per compenso, che tutta la potenza della legge non saprebbe raggiungere: così incomprendibili nei loro motivi, così mostruose in sè stesse, così enormi nelle loro conseguenze, che sfuggono intieramente alle previsioni della legge e non potrebbero essere previste nei loro caratteri » (2).

Il che è vero e profondo per tutti: senonchè Lessing intendeva queste cose in modo diverso da noi: e quel tal prologo affermava infatti che il teatro d' Amburgo era destinato a ridare alle scene quello stesso valore morale che esse avevano in Atene. Ma nessuna cosa potrebbe tanto lumeggiare questo diverso modo d' intendere una verità comune, il contrasto che si veniva accentuando fra latinità e germanesimo - destinato non ad appianarsi ma a ingigantire nel futuro - quanto il vedere quali erano, fra i contemporanei latini, quelli contro cui Lessing tirava i suoi strali. E se il Varchi e il De-Nores eran morti, sapete chi erano, per lui, i successori di quelli, gli eredi del loro clericalesimo, per dir la parola? Inorridite: si tratta del signor di Voltaire! E come rideva a leggere il « Discours sur la tragédie » di costui (ci trovava lo stesso spirito che in quello di Corneille!) e come gli pareva che la Germania fosse davvero una Grecia rediviva! Che se ne facevano i Tedeschi delle sentenze morali onde i Latini infioravano le loro scene per una loro fede nella moralità come verità assoluta e non immanente negli individui? Roba inutile e senza valore! Vedete Voltaire? Da buon cattolico egli crede che le passioni sieno un male e non si purghino da sè stesse. Onde, appena rappresentatele, nel loro moto e nei loro effetti, come impaurito da questi e dal possibile contagio, corre ai ripari con sentenze morali, con pene tosto conseguenti al delitto e premi alla virtù. A segno tale che egli, con tutta la sua avversione per l'inverosimile e l'irrazionale - onde i suoi dispetti a Shakespeare - talora,

(1) p. 32.

(2) p. 341.

per salvare questo fine, si riduce a far peggio: così, nella *Semiramide*, si rassegna a riesumare l'ombra di Nino, artisticamente assurda, « pur di ammonire, in qualche modo, che la Potenza Suprema mette in chiaro e punisce i delitti occulti, facendo forza magari alle leggi eterne della natura! » (1). Voltaire, dunque, era prete, ossia aveva il torto « di considerare l'ultima sentenza che forma la conclusione di alcune tragedie degli antichi come lo scopo unico dell'insieme ». E dire che il signor Voltaire credeva di aver superato i Greci appunto per quel novello moralismo latino che glieli rendeva incomprensibili!

Lessing qui non aveva torto. Quel finalismo dell'arte nato da un sentimento di alta religione, ma elaborato attraverso le elucubrazioni del Concilio di Trento, s'era così accentuato fra noi, aveva così oppressa l'ispirazione del poeta, che costui s'era creduto investito d'un'enorme responsabilità morale e civile. In progresso di tempo, poi, nel settecento, s'era veduto che la riforma della *raison*, se era riuscita a mitigare e palliare le difficoltà pratiche, non aveva punto mutato lo spirito; e l'arte rimaneva inviscata in quell'intruglio di pregiudizi e di tormenti in cui l'avevano messa dapprima i letterati italiani. Con i quali, naturalmente, il sarcasmo di Lessing non ha ritegno. Egli rinterza, per noi, quell'accusa di ipocrisia ch'egli aveva riversata a piene mani su tutta la latinità; e la conferma a proposito di un grande e purissimo italiano, Gasparo Gozzi, che, se, per audacia di pensiero ed energia di lavoro, è certo inferiore ai vulcanici uomini del settecento francese - penso a Diderot - per equilibrio di giudizio, finezza di sensibilità psicologica, avversione agli eccessi del sentimento e del pensiero, occupa un posto di primissima linea. Eppure vedete come lo giudicava Lessing: « Il conte Gozzi ha data una versione in italiano bellissimo ed elegantissimo della *Zaira* di Voltaire. Dopo che Orosmane s'è colpito col pugnale, Voltaire gli fa dire ancora alcune parole per rassicurarci sulla sorte di Nerestano. Che fa Gozzi? Da Italiano autentico, egli ha pensato che un Turco non doveva spirare così tranquillamente. Egli mette ancora in bocca del Sultano una tirata piena di declamazioni, di gemiti e di disperazione. *Io la citerò in nota per la singolarità del fatto.* Si è veramente sorpresi di vedere quanto

(1) p. 58.

il gusto tedesco s'allontani dal gusto italiano. Per gli Italiani Voltaire è troppo corto: per noialtri Tedeschi è troppo lungo. Appena Orosmane ha detto: «Io l'adorava e l'ho vendicata», appena egli s'è dato il colpo mortale, noi lasciamo calare il sipario. Ma è proprio vero che il gusto tedesco voglia così? Non facciamo noi di questi tagli in parecchi drammi? Ma perchè li facciamo noi?» (1).

E qui Lessing viene a parlare del gusto tedesco e del teatro e degli attori come erano allora, e finisce con lo spiegare con ragioni tecniche quest'abitudine costante. Ma la ragione psicologica vera egli la diede poco innanzi in un caso consimile, con frase piena di acerba ironia: «Gli Italiani sono molto amici della giustizia in poesia» (2).

Proprio così: con Lessing e già molto progredita presso i Tedeschi, quella vecchia idea che la moralità dei Latini - e degli Italiani in ispecie - è ipocrisia: idea che diventerà vera e propria teoria nel secolo successivo e che troverà da noi il perfetto contrapposto nell'accusa di cinismo mossa ai Tedeschi. Per costoro noi siamo Mefistofele ed essi sono Faust.

Ma, prima di Cartesio e di Lessing, s'era già levato un poeta a veder fondo in questo mistero con i suoi occhi di poeta. E, in lui, tanto il romanticismo latino che quello germanico crederanno di riconoscere il loro legittimo precursore: Shakespeare.

(1) p. 80.

(2) p. 62.



IN INGHILTERRA

AMLETO

CAPITOLO XXI.

Amleto.

SOMMARIO. — **1.** L' Inghilterra di questi anni - Come vi giunse il classicismo di Francia e d' Italia - Indifferenza per esso di Shakespeare - Ragioni fittizie e ragioni reali - Suo atteggiamento ironico verso il classicismo greco - Contrasto da lui rilevato fra la romanità attuale espressione di cristianesimo e l' eredità classica greca - Riflesso di questi sentimenti in Amleto. — **2.** Non tragediabilità di Amleto - Esso è ispirato dai problemi ideali del tempo - Sua parentela con Giordano Bruno come critica di esso - La difficoltà di agire di Amleto deriva dal non trovare più appoggio in precisi principi morali per una svanita distinzione del Bene e del Male - Contrasto fra logica e coscienza - Sordo odio per Polonio rappresentante il Bene nel vecchio senso - Incapacità di detestare il Male - Crollo degli assoluti: la Giustizia (vendetta del Padre), l' Amore come idealità (Ofelia), l' Onore (Fortebraccio) - Epilogo come riconoscimento del Dio Trascendentale. — **3.** Contegno di Shakespeare davanti al trionfo del Bene nei suoi effetti sul pubblico - Ciò che rappresenta il problema posto da Amleto nella storia della poesia tragica.

E passa il principe dano
fra i vostri nitidi marmi
col teschio di Yorick in mano

D. GNOLI: *Ode « Nei musci caticani ».*

L' Inghilterra di questi giorni, fra il cinque e il seicento, presenta questo singolare fenomeno, il più glorioso della sua storia letteraria. Mentre in Italia, in Francia, in Germania, la tenerissima letteratura moderna, sboccia in qualche fraintendimento critico, pulula in qualche protesta, freme in qualche emistichio; mentre, nella stessa Inghilterra, il pensiero letterario, quando non è ancora me-

dievale, s'attiene con soggezione a quello classico-aristotelico; un poeta nasce, e dà, a questa incerta volontà di auto-coscienza, l'impronta e la vita d'una poesia nuova; precorre di tanto i tempi che non è neppure inteso allora, e, quando, dopo due secoli di lento progresso, l'Europa sarà arrivata a lui, romantici tedeschi e romantici latini apriranno gli occhi e diranno: «Ma noi cercavamo Shakespeare!» A segno tale che noi, ora, parlando di ciò ch'egli rappresenta nella storia, veniamo a parlare implicitamente delle origini della letteratura moderna e a scrivere la conclusione di questo studio. Ci toccherà dunque di riparlare più oltre: ma neppure a questo punto possiamo prescindere da lui, se vogliamo considerare come si presentasse in Inghilterra, ai suoi tempi, la questione del classicismo. C'è una tale sproporzione fra ciò che egli rappresenta, e ciò che gli umanisti inglesi suoi contemporanei pensarono e scrissero, che sarebbe ozioso fargli fare una lunga anticamera per dare udienza a costoro. Il critico dei suoi giorni è il Sidney («Defence of Poesy») (1583-95) e vi si trovano amalgamate le solite idee del Minturno, dello Scaligero, del Varchi, senza alcuna coscienza di ciò che Shakespeare stava facendo. Il poeta è solo: e, per le ragioni di questo studio, bisognerebbe poter chiarire e riassumere le sue idee critiche in rapporto con quelle dei contemporanei europei in quello scorcio di secolo.

Ma egli non ha lasciato alcuno scritto teorico: in mancanza del quale si potrebbe cercare d'ingegnarci in due altri modi, l'uno più imbrogliato dell'altro, per opposte ragioni. Dedurre le sue idee critiche dai passi delle tragedie che a quelle sembrano riferirsi, si può, e fu già fatto da più d'uno, ma con risultati scarsi ed incerti, per la pochezza e incertezza del materiale su cui si lavora; trarle dallo studio complessivo della sua poesia, dagli effetti raggiunti da essa e dai problemi implicitamente risolti, si può anche meglio; ma con risultati troppo ampi e quindi sterili; si tratta del poeta e non del critico, che a quello può essere rimasto inferiore d'assai; si entra diritti nel romanticismo, e di ciò che Shakespeare pensò intorno alle peculiari questioni del suo tempo non s'intende nulla. Per fortuna Shakespeare, spirito così visibilmente meditativo, rende possibile una terza via: vedere se, sulle grandi contese del tempo suo, egli non si sia fermato di proposito in qualche scena e del suo pensiero non abbia lasciato l'impronta in qualche particolare figura. Certo a me pare che, in tutto il suo teatro, egli abbia svelato tanto della sua

persona, da renderci possibile di spiegare la sua originalità in modo un po' diverso da quello seguito dal Taine con molta fortuna; sicchè io pure, un tempo, mi ci attenni per iscritto. Ma ora ne faccio ammenda volentieri, con quel diritto che viene dall'averci pensato su e dall'aver bazzicato a lungo con i personaggi e le idee di questo scorcio di secolo.

Come si spiega che, in Shakespeare, l'aristotelesimo, con le sue regole, non fece presa e l'originalità di lui non fu punto contaminata dal classicismo? È vero che, quand'egli si trovò a scrivere, il dramma elisabettiano e il dramma spagnuolo, le superstiti forme medievali, insomma, avevano, nella sua patria, un rigoglio maggiore che altrove, ma è anche vero che il classicismo v'era già penetrato e che il Sidney, critico ascoltissimo, vi diffondeva una completa teoria del dramma aristotelico con le relative unità. E se, in autori popolari, e spesso plebei, è facilmente spiegabile, con una più lunga indifferenza agli influssi dotti, una tenace fedeltà alle forme tradizionali, la cosa è però meno chiara in Shakespeare, uomo dotto, non solo (chi ne dubita?) ma visibilmente attento alle novità che venivano dall'Italia e ai movimenti nelle alte sfere del pensiero contemporaneo. Il vecchio Taine, seguito in questo dal recente Spingarn, volle spiegare la cosa con la natura del suo uditorio « vulgaire, bruyant, grossier, superstitieux », il quale s'imponeva all'autore e gli impediva di seguire i « veri canoni dell'arte » riconosciuti dai dotti (1). Mi pare che questa spiegazione risenta un po' troppo di quella settecentesca lode di « genio selvaggio » attribuita al grande poeta con una cordialità della quale, alla fine, egli avrebbe potuto sentirsi seccato. Anzitutto non so proprio se il pubblico, lì, fosse molto più « bruyant » che in altri posti di Francia e di Germania, dove il classicismo aveva pur trionfato delle forme indigene; in secondo luogo, non si vede perchè un poeta non avrebbe potuto accontentarlo anche con il dramma classico bene imbottito di orribili cose: non si può ammettere, infine, che il selvaggio Shakespeare, trovandosi bene nelle nuove forme latine, non le sperimentasse per soggezione del pubblico; il quale, putacaso, non si sarebbe neppure accorto del mutamento. Una questione analoga (il parallelo può valere una mezza spiega-

(1) Cfr. TAINE: *Histoire de la littérature anglaise* (ed. Hachette 1877) Tomo II lib. II cap. II.

zione) si presenta, di questi giorni medesimi, sulla scena spagnuola, dove l'enigmatica personalità di Shakespeare appare quasi sdoppiata, e quindi chiarita, nelle persone di Cervantes e Lope de Vega. In Ispagna c'era un teatro medievalesco non meno radicato nella coscienza popolare di quello inglese: e se, in Inghilterra, il pubblico manifestava il suo interessamento alle vicende del palcoscenico, togliendosi gli stivali e lanciandoli sugli incolpevoli attori, in Castiglia la platea era capacissima di associarsi alla tirata del suo eroe col classico « mata, mata! » (ammazza, ammazza). Tuttavia, all'arrivo dell'ultimo italianismo, il meditante e colto Cervantes osserva, per bocca del suo canonico, che, in quello scapigliato teatro fantastico, ribelle a regole di spazio, di tempo e di psicologia umana, un po' di regolarismo classico non guasterebbe (1). Invano: il più grande poeta teatrale del tempo, Lope de Vega, seguita ad abbandonarsi senza ritegno a quelle forme disordinate e, nella commedia: « La nuova arte drammatica », crede di rispondere alle osservazioni di Cervantes, e chi sa di quant'altri, così: « Uno che seguisse costese regole sarebbe sicuro di morire di fame. Quando considero le mostruosità alle quali accorrono il volgo e le donne, io mi faccio barbaro per loro. Io scrivo drammi per il pubblico e, poichè esso paga, è giusto che, per piacere a quello, gli parli la lingua degli sciocchi » (2). Ma qui il caso non è dubbio, perchè Lope de Vega, oltre che ben inferiore allo Shakespeare, è di natura ben più facilmente qualificabile. Chi non sente, insomma, che questa è una poco generosa bugia, cioè uno scaricarsi sulle spalle del pubblico innocente? e che Lope de Vega persevera nel suo caro disordine medievale non perchè il rabberciarlo col classicismo fosse proprio inconciliabile con l'interesse della platea, ma perchè il suo ingegno era fatto così? Ora Shakespeare aveva una personalità non meno indipendente di quella di Lope de Vega e, in più, una cultura e una capacità critica degne del Cervantes e di lui. Questa duplice ricchezza lo portò non a perseverare nel medievalismo, come fece il buon Lope, e, neppure, a riformarsi nel classicismo come consigliava, con molte riserve, e senza farne esperimento, Cervantes; ma a trovare una via nuova

(1) DON CHISCIOTTE: p. I cap. 48 (ed. cit. p. 369).

(2) Tolgo questa citazione da DEMOGEOT: *Hist. des Litt. étrangères (Espagne)*, p. 283 (ed. Hachette 1914).

non mai, prima, intravvista. Quella disposizione del pubblico potè favorire il suo bisogno d'indipendenza; ma non spiega la sua originalità anche per l'altra ragione, che egli restò bensì fedele al gusto di esso per lo spettacoloso e il rocambolesco, magari, ma mutò a questo radicalmente lo spirito. Come già osservammo a proposito del Giraldi, quella passione dell'*orribile*, come spettacolo semplicemente épatant, prende coscienza di sè, e diventa il *terribile*: vi si riflette l'interesse degli spiriti contemporanei, per gli eterni problemi ideali: non ne è più colpita la fantasia ma il pensiero, e il Tamerlano di Marlowe diventa il Macbeth di Shakespeare.

Ciò dipende - si dirà - dal fatto che egli era un grande poeta e i suoi colleghi popolari non eran tali. E sta bene: ma è possibile che, con tanta forza di trasfigurazione - la quale, in lui stesso, fu graduale - egli non si fermasse a considerare il problema della forma, non cercasse di vedere se le teorie che giungevano con tanto prestigio di sapienza, non convenissero meglio alla sua arte infusa di meditazione? E, se l'avesse creduto, si sarebbe fatto soggezione del pubblico? E poi, infine, per non restar prigionieri di quella tale definizione di genio selvaggio, c'è un documento più prezioso di tutti sulla psicologia di quell'uomo misterioso: c'è il suo atteggiamento mai ossequente e spesso parodistico verso il mondo classico greco: atteggiamento, per richiamare il paragone di prima, parallelo a quello tenuto da Lope di Vega (ma con ispirazione puramente ridanciana) nel suo grazioso intermezzo: « El robo de Helena ». Mostrerebbe, credo, di avergli poco rispetto, chi cercasse la ragione di questo suo carattere altrove che nel gusto, nella natura e nel pensiero di lui. Non ci si vede traccia alcuna di sforzo per mettersi alla stregua di quelli che tenevano il campo nella cultura e, a un occhio esperto, mostravano d'aver per sè l'avvenire. Egli adopera i materiali e i mezzi del suo vecchio teatro nazionale, ci si trova a suo agio, pur con tutte le sue sententiae (perfino eccessive); e, quando fantasmi di sagoma greca, come Calibano, gli entrano nella fantasia, egli li tratta male, ossia parodisticamente: ma con una parodia in cui si ha ragione di sospettare un'ironia morale piena di consapevolezza storica e filosofica. Non è - ha ricordato un dotto scrittore - che il mondo dell'immortale bellezza greca restasse estraneo all'animo di Shakespeare: « si è che la bellezza per la bellezza, l'arte per l'arte, non avevano grande valore per lui. Anche in questo egli è simile al fratello titano Michelangelo per il quale la forma

era soltanto veste esteriore e, ciò che importava, era l'elemento morale, intimo, inesprimibile, inafferrabile; era lo spirito essenza dell'universo : spiritus intus alit, mens agitat molem » (1).

Sono impressioni, a mio avviso, esattissime. Ma noi, perchè, dopo avergli tributato a piene mani, la lode di « genio selvaggio », vogliamo essere poi così restii a riconoscergli il merito d'aver tagliato, con la coscienza del genio vero, propiziata dalla fortunata condizion dell'ambiente, il nodo gordiano del classicismo? Il De Lorenzo continua sostenendo che, per quelle ragioni, Shakespeare « avrebbe trascurato i Greci antichi che non parlavano troppo al suo cuore e alla sua mente, e avrebbe rivolto quasi tutto il suo amore agli antichi Romani ed agli Italiani loro eredi i quali, sebbene degeneri, potevano però dargli con la loro storia e le loro grandi figure, materiali adatti a quel mondo meraviglioso delle sue passioni e dei suoi pensieri. Come la Grecia è l'impareggiabile genitrice della bellezza, così Roma rappresenta e riassume quasi in sè l'ordine morale del mondo ». Nelle quali osservazioni a me pare che ci sia di vero soprattutto questo: che Shakespeare pensatore, filosofo, storico, quale indubbiamente fu, volgesse un'occhiata da par suo agli insegnamenti che venivano dai paesi latini, rilevasse il contrasto palese fra la romanità, attuale espressione di cristianesimo, con l'eredità classica greca, e, dalle propizie disordinate tavole del suo palcoscenico plebeo, distinguesse, con l'intelligenza a volte ironica d'un romantico, quel che c'era di difficile e d'impossibile in quello sforzo del classicismo per investirsi del sentimento moderno. Forse non questo solo lo tratteneva dal profittare degli insegnamenti del Sidney; ma ci fu indubbiamente anche questo. Pensate Shakespeare con in mano uno dei nostri commenti alla Poetica di Aristotele e non vi verrà voglia di andare a cercare altrove le ragioni di quel suo parodistico contegno. Resta però una questione: Shakespeare, trasfiguratore dell'orribile in terribile, avverso al rinascimento come forma per amore dell'intimo e del profondo, fu più che mai figlio dei tempi suoi in quanto ne intese l'ansia segreta; accettò quindi il movimento aristotelico in ciò che lo ispirava: la ricerca d'una finalità superiore nell'arte. E, allora, che cosa sostituì egli all'ἔλεος καὶ φόβος? o, piuttosto,

(1) G. DE LORENZO: *Shakespeare e l'Italia* (Marzocco 23 Aprile 1916) ristampato in « *La terra e l'uomo* » (ed. Zanichelli 1919) p. 495.

come sentì il problema che, nell'aristotelesimo, s'esprimeva nella catarsi? In quelle sue inesorabili analisi umane, così imbevute di moralità appunto perchè tali, non avvertì o temette gli scogli contro cui la critica dei suoi tempi tanto si destreggiava? E, in fine: quali erano le idee morali e religiose di Shakespeare? Nella sua opera il bene trionfa sempre sul male? A quest'ultima domanda tanto il romanticismo latino che quello germanico risposero sì, ma per diversissime ragioni le quali abbiamo già indicate in parte a proposito del Manzoni e Victor Hugo, di Lessing e Goethe; e sulle quali ci fermeremo, ancora una volta, più oltre. Ora, per tornare al nostro assunto, noi cercheremo di vedere Shakespeare in cospetto dei massimi problemi ideali del tempo suo, in un celeberrimo e misterioso eroe, Amleto, il più celebre e misterioso, forse, che mai poeta abbia tramandato alla posterità non velato di simboli e di allegorie (il suo mistero, allora, sarebbe d'assai minor buona lega); un eroe tutto umano, schietto e veritiero e pur tale, che, a certi passi della nostra vita, noi arretriamo di fronte a lui per paura ch'egli ci metta innanzi qualcosa di noi stessi che preferiamo ignorare. L'Inghilterra, per la sua stessa tiepidezza davanti alle grandi questioni ideali, era già allora il posto più indicato a risentire distinti i contraccolpi della sorda battaglia che si combatteva nel continente: e mentre, umanisti freddi alla Sidney, v'importavano il pensiero ufficiale latino, profughi e ribelli vi giungevano e vi spiegavano al vento le loro bandiere, in un contrasto che, da noi, le particolari condizioni dell'ambiente rendevano meno sensibile. Shakespeare osservava: è probabile che, se si fosse indotto a esprimere in forma critica il significato di Amleto, avrebbe detto, anche per rispetto alle questioni della tragedia, cose di tale importanza e novità, che più d'un commentatore d'Aristotele, riudendole nel silenzio del chiostro, avrebbe esitato a continuare la sua fatica.

Tra i capolavori della drammatica universale è Amleto: eppure io credo che ogni più timorato lettore converrà con me, solo che ci ripensi su un poco spassionatamente, che la figura meno drammatica e meno *tragediabile* d'ogni teatro è Amleto. Ci voleva quel suo divino poeta per farne una tragedia: ma badate che l'ironia di Amleto si rivolge assiduamente contro lui stesso e, se quel continuo ripugnare del personaggio al tocco della mano creatrice non avesse appunto la leggerezza superba dell'ironia, quell'impressione finirebbe

col nuocere all'opera d'assai. Del resto io ricordo d'aver letto, parecchi anni fa, uno dei soliti libri sorprendenti - non ricordo l'autore; era uno straniero - in cui si tentava nientemeno che una demolizione di Shakespeare, appunto per una sua presunta debolezza della fantasia tormentata dal pensiero e dagli aforismi di cui i suoi personaggi si mostravano schiavi. E chi faceva le spese più grosse era Amleto. A parte che quel signore forse era poco disposto a giudicare la grande poesia, gli obbiettivi argomenti ch'egli portava erano esatti. Amleto non è personaggio tragico. Ben a ragione egli è passato alla storia per malato di una malattia che fa a pugni con la tragedia, posto che questa debba essere azione e passione: e non credo che un poeta moderno sceglierebbe oggi più la forma drammatica per rappresentare poeticamente un malato d'amletismo. Ma, infine, chi è e cosa rappresenta costui? Ricordo il palpito di giubilo con il quale mi feci a scorrere uno scritto di Paolo Orano: « Amleto è Giordano Bruno » (¹) io, che, in questi miei appunti lontani, avevo già illustrato quest'altra idea: « Amleto è la negazione di Giordano Bruno ». Di giubilo, dico, perchè mi pareva già un bel vantaggio trovarmi d'accordo con quell'illustre scrittore nel riconoscere che Amleto non è figlio d'un grande sogno di poeta senza tempo, ma porta impressi i caratteri più profondi d'un momento storico, che il suo poeta si levò a lui da quel nodo d'ansie e contraddizioni precentesche in cui si preparava l'avvenire. E, in fondo, si può mettersi d'accordo con l'Orano anche più oltre. Anzitutto è molto bene ch'egli abbia documentate, con così scelta competenza, le probabili relazioni storiche fra lo Shakespeare e il Bruno, care a chi non le conosceva tutte, e buone ad attestare, ad ogni modo, che se quello si trattenne dall'imitare gli Italiani, non fu certo perchè non li conoscesse o non avesse pensato a loro. A me pare però che Amleto non sia affatto Giordano Bruno; sibbene il problema di quello sentito da un'anima inquieta venuta alla sua scuola dalla tradizione: Amleto (a dir la cosa con frase chiara e breve, chi non sia tanto fanciullo da domandare il diploma) è un discepolo di Giordano Bruno travciato da lui: è l'idea panica degli « eroici furori » che, sperimentata da Amleto, profugo dalla religione, rivela la sua colossale impotenza e conduce all'assurdo. Quindi la grande e suggestiva importanza del-

(¹) Roma 1916.

l'opera; perchè il Bruno poteva ben valere a compendiare agli occhi del poeta tutto un lato ideale del mondo contemporaneo, quell'opposizione, insomma, alla tradizione cattolica, che serpeggiava allora per l'Europa, che si chiamava in genere riforma, e che, in lui, forse, più che in ogni altro, si chiamava già, quasi con furore, immanentismo. Forse lo spettacolo e la fama del grande pugnace avventuriero italiano, aveva trascinato la mente del meditabondo poeta a rifare a ritroso quel cammino di ribelle che l'altro veniva seguendo con clamore rivoluzionario. Rifare quel cammino voleva dire impostare il problema del suo tempo, dell'aristotelismo e dell'antiaristotelismo, della riforma e della reazione cattolica, dell'obbedienza e della libertà dello spirito. E significava, anche, prender partito per gli uni o per gli altri, giudicare se da quella ribellione sarebbe nato un mondo nuovo o la stessa disfatta di esso. Il mistero di Amleto non è che il suo tragico bilico fra i due mondi, il suo oscillare fra una adesione intellettuale e una ripugnanza morale a quell'adescante mondo di opposizione: la sua sostanza una critica di esso spietata e triste, un sorriso d'ironia sulla dionisiaca ebbrezza del Bruno.

E come dubitare che indagare il segreto di Amleto non sia indagare, per gran parte, i segreti dell'anima di Shakespeare? Osserviamo dunque Amleto. Da che cosa deriva principalmente la sua difficoltà di volere e, quindi, di agire; il suo amletismo? Non da viltà o da poco vigore fisico; ma dall'enorme difficoltà che la sua coscienza incontra nel trovare appoggio in principi morali relativi alle azioni, in una perduta distinzione religiosa fra il Bene e il Male. La sua logica lo fa ragionare come Bruno, la coscienza morale fa, di quella logica, una satira ininterrotta. Così il suo mondo ideale, invece di essere l'immanentismo entusiasta del Bruno, è il vuoto scavatogli nella coscienza da quello. Essa non riesce ad acquetarvisi, ma ne vede innanzi, a ogni passo, l'assurdità morale come un abisso. D'altra parte l'impaccio di quella logica impedisce, per cinque atti, lo sviluppo della tragedia la quale, infine, arriva a un epilogo *tragico* per caso, indipendentemente dalla volontà del protagonista che, a quello, avrebbe dovuto arrivare, per forza sua. La tragedia, infatti, ha l'impostazione più rigorosamente drammatica che si possa desiderare: un delitto che si rivela per virtù soprannaturale al legittimo erede della vendetta. Parrebbe che questa dovesse essere l'unico, vorticoso protagonista del dramma: e così pare perfino ad Amleto alla prima accennata rivelazione dello spettro.

Affrettatevi
a farmela sapere, fin ch' io possa,
con le ali così rapide come
le meditazioni ed i pensieri
d' amor, volare alla vendetta (1).

Eppure, fin dalla chiusa del primo atto, quando, fresco del giuramento di vendetta, solo dovrebbe sentirne il fascino e l' assillo, nel suo cuore di principe, qualcosa lo trae a considerare *filosoficamente* la parte che gli incombe, e tosto il suo fervore s'affloscia, la sua sicurezza vacilla. Ricordate i versi famosi :

Fuor dei cardini è il mondo : oh maledetto
disordine, cui debbo io porre assetto ! (2)

Per questo, nel secondo atto, comincia quel contrasto fra la sua logica e la sua coscienza che si sostituisce alla tragedia e di cui solo la possente ispirazione del poeta e alcuni evidenti ripieghi riescono a dissimulare l'inconsistenza drammatica. Osservate: nella cerchia dei personaggi, il più onesto e puro, nel senso tradizionale della parola, forse l'unico veramente galantuomo, in quanto crede ai principi assoluti del Bene e del Male con ingenuità ferma e cocciuta, è Polonio. Ed è anche quello contro il quale più calda fermenta la bile di Amleto: bile cieca a cui la sua coscienza ripugna, ma, nella quale, la sua ragione diguazza, tant'è vero che alla fine - sia pure per caso - l'uccide; e non ne sente rimorso, ma gusto satanico. Perchè? Polonio è la sua antitesi: è l'uomo perfettamente fondato sull'antico tradizionale dualismo, dal quale ha sradicato lui, Amleto, la sua logica: tant'è vero che, nel suo impegno di legittima vendetta contro il Re, non gli passa neppure per la mente di cercare aiuto presso quel *galantuomo* di Polonio, di metterlo a parte del segreto, di aprirgli gli occhi. Quella stessa ingenua fede nell'Amore, concepito alla vecchia dalla sua tenerezza di padre lo irrita, sebbene ne sia oggetto Ofelia. Uno scambio solo di battute basta a lumeggiare questo loro strano conflitto psicologico.

Sono arrivati i comici.

« POLONIO : Monsignore, li tratterò secondo i loro *meriti*.

(1) *Amleto* (Versione D. ANGELI ed. Treves) p. 44.

(2) p. 54.

AMLETO: Per Iddio, buon uomo: molto di più. Trattare ognuno secondo il proprio merito! Chi dunque scamperebbe alla frusta? » (1) Difatti, con Polonio, non discute mai: ossia non esce mai dalla forma enigmatica della sua ironia: tanto non sarebbe inteso. E veramente il suo stato d'animo è tale che solo si può schiettamente esprimere nel monologo: nel dialogo balena soltanto a sprazzi: e più d'uno ve n'ha per esempio in quello con Rosencranz che il Re gli manda per esplorarne l'animo.

« La Danimarca è una prigione! » grida Amleto, un momento in cui sembra esser giunto ad afferrarsi alla sua forza morale. Ma una risposta di Rosencranz trae lo sdegno di Amleto a una più generale considerazione del mondo in cui la logica bruniana riprende il sopravvento e lo svia fino a dubitare della legittimità del suo pensiero.

« AMLETO: Allora vuol dire che non è una prigione per voi, perchè non v'è nè bene nè male all'infuori di quello che crea il nostro pensiero. Per me è una prigione » (2).

Ecco la corrosione del dubbio. Quello di suo zio e di sua madre è proprio un delitto? Ma, se gli uomini son tutti ugualmente iniqui e il delitto è la forma e la necessità dell'azione? Ma, se la grandezza dell'uomo - ecco il pensiero del Bruno - è in questa forza creatrice che trascende il pregiudizio morale e rompe i vecchi impacci della religione? (Tanto lo corrode questa ragione che, per attuare la sua vendetta, egli, da sè stesso, non può sperare più che uno scatto, come quello del sorcio, quando crede che dietro l'arazzo ci stia suo zio).

« AMLETO: Che capolavoro l'uomo! come nobile nei suoi ragionamenti! come infinito nelle sue facoltà! come espressivo e ammirabile nei suoi tratti e nelle sue movenze! Un angelo nell'azione! Un dio nel pensiero! Bellezza del mondo! Perfezione degli esseri animati! E pure che cosa è per me questa quintessenza di polvere? L'uomo non mi dà nessun piacere, no: e neppure la donna... » (3)

Questo è veramente Amleto. Bruno ha creduto di sublimargli l'uomo liberandolo dalla schiavità della trascendenza: Amleto si ritrova di fronte una quintessenza di polvere! Onde il suo spavento di non poter credere nè al Bene nè al Male: la sua invidia perfino

(1) p. 94.

(2) p. 79.

(3) p. 82.

di un essere quasi spregevole, un istrione, il quale ha tanta illusione di forza morale, da investirsi del dolore di Ecuba e da credere in quello un momento. Egli non può.

Sono
dunque un codardo? Chi vuol dirmi vile? (1)

C'è perfino qualche momento ch'egli sta per ammirare suo zio, l'uccisore

(quegli è davvero
un valoroso)

e la tragedia, lungi dal correre all'epilogo, incalzata dalla vendetta di Amleto, si svia nella scena della rappresentazione dei comici. Quella stessa logica bruniana che gli toglie la forza morale della vendetta - che egli pur sente - gli distrugge, svelandogli la sostanza dell'umanità, l'amore per Ofelia che egli pur sente. Da quella coscienza il maestro Bruno trae il furore eroico: il discepolo Amleto vi trova il vuoto e la viltà.

La coscienza tutti quanti vili
ci rende, in modo tal che il primitivo
calore illanguidisce per il pallido
riflesso del pensiero ed ogni impresa
di gran forza e importanza si disvia
dinanzi a quest'idea, perdendo fino
il nome d'azione! Or taci: viene
Ofelia! (2)

Uno stesso grido esprime il suo dolore di non poter arrivare alla vendetta del padre e all'amore di Ofelia. La sua coscienza sente l'amore come idealità, la sua logica gli dice che Ofelia, in quanto donna, sottostà alle leggi del mondo, ne è espressione, e non può valere più delle altre e, se valesse più delle altre, sarebbe una cosa inutile, perchè la realtà è fatta in eguale misura di volgarità e di bellezza: e le passioni più brutte son le più necessarie. Vuol salvare l'Idea, l'Amore come assoluto? Vada in convento! « Siete mesta? » sogghigna Amleto. E che vuol dir ciò se non mettere in valore l'onestà nel mercato del mondo? AMLETO: « Il potere della bellezza

(1) p. 96.

(2) p. 104.

trasformerà subito l'onestà in una ruffiana prima che l'onestà abbia avuto la forza di trasformare la bellezza a imagine sua. Un giorno questo era un paradosso, ma il tempo ha provato ora che era una verità ». Oppure: « La virtù ha un bell'essere innestata sul nostro vecchio tronco: questo sente sempre la sua origine ». Oppure: « Noi siamo indegni farabutti tutti quanti: non credere a nessuno di noi. Va in convento! » (1)

Così la tragedia, distruggendo gli assoluti e le antitesi morali, distrugge sè stessa: perchè non pare che, senza di quelli, la tragedia, concepita come espressione d'arte intera, possa aver vita. E, se voi osservate, vedete comporsi nell'apparente disordine poetico dei quattro atti successivi al primo, che serve d'impostazione, una progression filosofica quasi schematica, che vi dimostra Shakespeare inteso a raffigurare gli aspetti d'un completo mondo ideologico: il mondo di Giordano Bruno visto da lui. Dopo distrutto l'assoluto della vendetta come giustizia, per l'incapacità di legittimare il suo odio contro lo zio; dopo distrutto l'assoluto dell'amore per la sempre presente naturalità di Ofelia; un terzo assoluto gli cade ai piedi infranto: la terza molla, si può dire, delle umane azioni: l'onore. Neppure su quello riesce a trovare appoggio la sua devastata anima di filosofo moderno! Ricordate? Passa Fortebraccio col suo capitano e duemila armati disposti al sacrificio. Perchè? Risponde il capitano:

*A dirvi il vero e senza alcuna aggiunta
andiamo a conquistare un breve tratto
di terra, che non ha nessun valore
all'infuori del nome....*

E Amleto si spaventa dello stato a cui il suo pensiero lo ha ridotto: detesta la sua stessa chiaroveggenza.

*È dunque oblio
bestiale e vil scrupolo che in tanto
ardor, ci rende pensierosi all'atto
da compiere, pensier che in quattro parti
diviso, sol tre di saggezza ed una
di codardia ne avrà! (2)*

Tale la malattia di Amleto; che non può aver, quindi, per sua espres-

(1) p. 106-7.

(2) p. 166.

sione che il monologo e il dialogo paradossale con personaggi d'eccezione come il becchino, sostenuto però da lui sotto la maschera d'un'ironica follia che, dai circostanti, è appena intravvista e indicata con qualche immagine come quella della regina che lo definisce

pazzo al par del mare
e del vento allorchè lottano insieme
a chi sarà più forte. (1)

Così, per virtù, o per colpa, di Amleto la tragedia non avrebbe epilogo, se non intervenisse a distribuire una tempestosa giustizia, quella del caso. (E non importa che i nostri attori per dare al loro eroe la teatralità che non ha, gli attribuiscono, sulla fine, una occulta iniziativa che non gli appartiene, perchè è veramente il caso che guida, in ultimo, gli avvenimenti fino allo scambio delle spade avvelenate). Tant'è vero che, in fine, quando vede profilarsi la punizione dei colpevoli, nonostante la sua inerzia e in modo impreveduto, avviene in lui una specie di conversione al Dio cristiano e non al Dio di Spinoza, mi pare, se la si mette in rapporto con tutto lo svolgimento del dramma. Mi par che quelle ultime parole

una divinità dà forma ai nostri
destini, qual si sia la guisa in cui
li abbiamo concepiti

sieno una vera e propria catarsi religiosa.

Forse per la prima volta, nella storia moderna, il concetto antico della catarsi è ripetuto con parole e animo moderni. (Per un di più, non che abbia molta importanza questo particolare, proprio da due allusioni dell'*Amleto*, quella al purgatorio e l'altra alla punizion dei suicidi, si può argomentare che Shakespeare era cattolico e non protestante).

Del resto egli contenta il moralismo della sua platea nello stesso modo che i nostri facevano, perchè nessun pubblico avrebbe tollerato la mancata punizione del colpevole. Questo infatti troviamo in tutto il teatro di lui, dal *Livio Andronico* alla *Tempesta*, ma sentiamo, tuttavia, che, in quell'universale dolore, c'è qualcosa di più, c'è quella verità più alta che entusiasmò di tanto il Manzoni.

(1) p. 154.

Ma la tragedia può reggersi senza quella fede nei principi eterni popolarmente intesi? E la caduta di quelli non sarebbe la fine della tragedia? Questa mi pare la questione posta dalla singolarissima opera per rispetto alle discussioni aristoteliche e alle idee dei ribelli, al primo profilarsi dell'uomo moderno che ha perduto la fede nell'assoluto. Può darsi benissimo che la questione restasse posta in effetto dalla tragedia senza che il poeta, infiammato dall'ispirazione possente, pensasse a ciò che l'opera stessa avrebbe rappresentato. Ma resta posta tuttavia. Voi sentite che, con uomini fatti sullo stampo di Amleto, il mondo della poesia tragica tramonta: quando costui entra in scena, la tragedia, come conflitto d'idealità, resta invilupata nel giro della sua ironia e cede il posto al monologo. Per questo mi parve naturale trovare in uno scrittore che, bene o male, ha incarnata, con la dignità del dolore, la secolare inquietudine dell'uomo - Giovanni Papini - l'affermazione, fatta proprio a proposito di Amleto, che la tragedia non è più per noi. « Il teatro tragico - egli dice - suppone una fede: una fede qualunque: irreligiosa, magari: suppone una moralità, una legge, una possibilità di opposizione tra la vita e queste leggi e queste fedi: dall'urto tra una passione e una disciplina esce la morte e la tragedia: ma oggi non abbiamo più nè una fede, nè una morte, nè una legge, nè una disciplina: i miti, gli dei, anche i più recenti, son morti e disseccati. Ogni lotta è finita, ogni tragicità teatrabile e ogni capacità di partecipare con affanno e passione alle antitesi drammatiche degli antichi » (1).

Parole scritte in fretta queste, ma, insomma, Amleto è la malattia di quel mondo nascente: pare un monologo indirizzato all'avvenire, prima che esso si spieghi, tra gli esasperanti assoluti della controriforma e le esasperanti ribellioni che serpeggiavano allora per l'Europa e, come nel Bruno, per orgasmo di reazione, amavano vestirsi di brutalità e di cinismo. E questo è il grande valore storico dell'opera. Perchè, se Shakespeare non ci lasciò documento delle sue idee critico-filosofiche nè in alcuna *Arte Poetica* nè in compendio alcuno di questioni aristoteliche, s'esprime tuttavia abbastanza con Amleto.

(1) PAPINI: *Stronature* (Firenze 1919). *Amleto* p. 227.



CONCLUSIONE

Questo periodo di storia i cui aspetti abbiamo descritti e compendati sotto la specie di quello più comprensivo - la fine dell'umanesimo - non ha quasi attratto fin qui l'interesse degli studiosi soprattutto per la sua naturale disposizione a mettere in luce piuttosto ciò che esso rappresenta come disgregazione d'un mondo esaurito: il rinascimento, che come crepuscolo d'uno nascente: il romanticismo.

Ma poichè, in realtà, l'età moderna comincia di qua, esso ha il fascino delle origini.

I periodi storici meno ricchi di splendori mondani, meno evidenti nei loro aspetti psicologici, più incerti nei loro indirizzi, sono pur quelli che ci fanno pensare di più; sono, molte volte, quelli, che studiati, ridanno spontaneità, moto, valore alle tendenze originarie di cui le susseguenti età auree hanno spesso perduto, o trasfigurato, o irrigidito il sentimento nell'apparente splendida evidenza dei caratteri loro. Ognuno di noi - solo che consenta un poco alla fiducia nelle sue forze e nella sua dottrina - si sentirebbe di riassumere con pretesa di molta verosimiglianza, come vivevano il Poliziano e il Magnifico. Nè sospetterebbe d'allontanarsi troppo dal vero illustrando l'Atene di Pericle, la Roma di Orazio e la Parigi di Napoleone. Può anche darsi, del resto, che sia così, e che il modo di considerare quei tempi non si fondi solo su delle semplici convenzioni. Ma, quando si tratta di certi periodi in ombra: l'età delle invasioni barbariche, la Roma cristianeg-

gianti degli Antonini, la stessa Europa sommersa nelle guerre di religione, fra la morte di Francesco I e la pace di Westfalia, la nostra sicurezza d'osservatori vacilla e si attribuisce volentieri a scarsità di documenti, la difficoltà di veder chiaro in questi così detti « bassi tempi » della storia. Eppure i documenti non son tutto, e, sebbene le due prime età si differenzino tanto dalla terza, per la mancanza di quelli, il paragone resta sempre possibile per una lor comune oscurità di diversa natura. E però, di questi periodi, la storia si sbriga con nervosità per molte e buone ragioni e anche perchè, come gli individui attingono spesso le più fatiche energie dalla ignoranza di sè stessi, così le generazioni dal conoscere di sè soltanto gli aspetti più chiari.

Molto ci attraggono gli eventi nei quali brilla l'impronta della personalità umana e la grandezza di quelli s'inquadra nelle categorie di questa: ci sembrano grandi i tempi di Napoleone e poco significanti quelli delle guerre di religione, dove non ci attrae nè l'eroe, nè il protagonista, e neppure il principio. Ma è un'idea di grandezza tutta pratica e umana. I primi stanno ai secondi come un fervido meriggio a un crepuscolo misterioso: là tutto è luce: qua s'imbiancano soltanto le ultime guglie: ma qualche venatura che in esse brillò al primo raggio, svanisce al dilagare del sole. In quelli il protagonista è Napoleone, in questi non ve ne può essere alcuno: c'è soltanto una misteriosa ansia d'attesa paragonabile, appunto, alla prima aria dei crepuscoli mattutini. Quelli di Napoleone furono chiari tempi d'epilogo in cui il romanticismo della filosofia, della letteratura, della politica, della guerra, verdeggiava in rigoglio così rapido e improvviso che il mondo pareva sbocciare allora sotto i piedi degli uomini e questi, arrisi dalla scienza infusa, se lo dividevano tra loro, in un'ebbrezza comune, senza chiedersi d'onde venisse quella portentosa ricchezza.

L'età delle guerre di religione non ha protagonisti o antagonisti o eroi, nei quali si riconosca proporzione fra l'opera spesso ardita e geniale e la grandezza di un'idea. Qualcuna albeggia appena in taluno di loro, ma tosto dispare o si rattrappisce in formule puntigliose. Tanta foga li anima che essi ben sembrano consapevoli di difendere idealità fondamentali e di preparare una grande storia: l'incapacità di comprendere quelle e presentire questa non potrebbe però essere più enorme. Ma non sarebbe potuto avvenire altrimenti, non esistendo allora che l'embrione del patrimonio ideale dei tempi

nascenti. Il destino di quelli eroi era di fecondarlo col dolore e col sangue, sospinti da una forza più possente di loro, lasciando ai posteri un' eredità che essi non avevano goduta. Un bel giorno Napoleone, affacciandosi alla politica, cioè alla storia, si trovò così imbandita davanti la mensa dell' ideale che - ciclopico Epulone - vi potè convivere i popoli, inquadrandoli e dividendoli a suo talento col mutare la disposizione di quella. Fra delirio di consensi e di entusiasmi, potè parlare, con pressochè eguale evidenza, alle truppe dall' alto del suo cavallo, con Goethe nell' intimità d' un salotto romantico, senza chiedersi mai, da grande ereditiere, d' onde gli fosse venuto quel capitale d' idealismo che somigliava d' assai il dono delle lingue e gli conferiva così facile e irresistibile forza. E non a lui soltanto: se Napoleone era un Robespierre a cavallo, si può ben dire che Robespierre fosse un Napoleone a piedi. Era così maturo e ricco il patrimonio ideale dei tempi che, a qualunque momento delle sue travagliate vicende individuali, egli potè riadunarsi d' attorno le turbe con la certezza del consentimento e del plauso. Nessuno ha mai saputo dove terminasse la sua ironia e cominciasse il suo rispetto. Quante volte a Sant' Elena tentò di rifondere la sua storia nell' incandescente idealismo dei tempi suoi! Ma ponete Napoleone due secoli prima, al tempo dei Condè e dei Guisa, e capirete che, in quella incertezza e ristrettezza di ideologie, egli non avrebbe potuto essere un grand' uomo nel completo senso della parola: sarebbe riuscito un grande trascinatore o fanatizzatore di eserciti, non regolatore di popoli.

Come in Napoleone e nei personaggi del tempo suo è chiara una sproporzione fra l' evidenza e la grandezza dei moventi ideali e la scarsità e incertezza degli effetti, così in questi altri si verifica il fenomeno opposto. In quella scatenata bufera di rivalità, perchè mai combattevano i Condè e i Guisa e gli elettori dell' impero,

ombre portate dalla detta briga?

Non lo sapevano bene neppure essi. A osservarli, vedete quasi solo privati interessi, rivalità cocciute, donchisciottesche vanità familiari, su cui brilla appena ed oscilla la favilla di un' idea. La quale era però così resistente, che voi sentite in essa il genio della storia, come si suol dir oggi con frase il meno compromettente possibile: genio della storia che teneva deste oltre il limite naturale quelle piccole passioni, fino a che quegli inconsapevoli uomini fatali giun-

gessero ad attuare disegni sproporzionati agli impulsi umani da cui parevano mossi.

I frutti furono tali da far impallidire al confronto quelli del lungo battagliare napoleonico. Dalle guerre di religione dovevano svilupparsi due modi diversi di sentire il mistero del mondo: due diverse modernità: da una parte l'affermazione della libertà dello spirito con tutte le sue deduzioni più sfrenate e ancora mal precisate, dall'altra l'affermazione della trascendenza con quel complesso di ideali che formano la sostanza della vita e del pensiero latini. Ed è strano che fossimo proprio noi a cercar di intiepidire la coscienza che, in quell'alba della vita moderna, in quel contrasto di incerte passioni e di tradizioni confuse, s'era chiarito e affermato il conflitto tra latinità e germanesimo di cui i Tedeschi non perdettero il ricordo mai. Basta citare lo storico più rappresentativo delle idee del suo popolo, che, appunto per questo, ebbe tanta postuma rinomanza fra noi negli anni della guerra, Enrico Treitschke. «Noi protestanti - diceva egli rifacendosi dall'idea d'un fatale conflitto con la Francia latina - non riusciamo a considerare le precipitose convulsioni della vita francese, senza lamentare ancora una volta il calamitoso editto che bandì dalla Francia la fede evangelica » (1).

Ebbene: che cosa sono, nel campo delle idee letterarie, gli Opitz e i Maggi, se non il parallelo dei Condè, dei Guisa, e degli elettori tedeschi, l'altra faccia del tempo loro? E non stanno essi ai grandi distributori di sapienza del romanticismo (Manzoni, Victor Hugo e Goethe) se non come i loro guerrieri a quelli delle battaglie del romanticismo? Nulla di più facile che un paragone tra Victor Hugo e Napoleone, di cui egli voleva essere il sacerdote. Era tanto ricco il patrimonio delle idealità letterarie, affermatesi a lato ed al lievito di tutte le altre idealità umane, che quel possente guascone, dalla prefazione al Cromwel a quella dei Miserabili, poté fare, in letteratura, quello stesso che il suo guerriero aveva fatto in politica, dai proclami della prima campagna italiana alle ultime monche pagine di Sant' Elena su cui la stanca mano vacillò e cadde. Spese in tutti i modi, rifuse in tutti gli stampi, quel gran patrimonio di idee che i tempi mettevano a sua disposizione, si sentì così ricco, si credette così possente, che talora forse gli venne l'idea di smettere la mode-

(1) TREITSCHKE: *La Francia del I. impero* Vol. II, p. 73 *Versione Ruta* (ed. Laterza).

sta parte di sacerdote e di farsi egli dio. Egli ignorava, forse, che quell'esuberante patrimonio era stato capitalizzato, prima, dagli sforzi oscuri dei remoti accademici aristotelici da una parte, della Fruchtbringende Gesellschaft dall'altra, che, dall'attrito di quelle loro antipatie sorde, di quelle rivalità meschine, era scaturita una favilla immortale.

Essi avevano messa al mondo la letteratura moderna, come i combattenti politici e militari del loro tempo la civiltà moderna. E che altro era la tristezza sopravvenuta sulla metà del 500, se non un vitale bisogno di intimità dopo lo splendido oblio di due secoli? Si riaffacciavano all'anima dell'uomo tutti i perchè e, da quell'ansia di autocoscienza, nasceva la critica letteraria. Si voleva una letteratura che non fosse più cara soltanto alla fantasia o soltanto al cuore, o soltanto al pensiero, ma in cui l'anima umana potesse finalmente riposarsi o, come disse un filosofo, trovare il suo centro; appagare, insomma, il proprio bisogno di verità sotto una specie eterna. Onde quel travaglio enorme intorno alle tante questioni aristoteliche, il crucioso fermarsi a quella della catarsi per il sentimento che, lì, c'era davvero il centro di tutto un mondo ideale di cui non rimaneva che la scorza. Che importa se quei piccoli uomini, gravati dal peso della loro umanità, si contendevano a pugnalate la priorità di quisquiglie senza senso, e, oppressi dai pregiudizi del tempo, si sviavano in chiacchiere, essendo quasi sempre inconsapevoli che, con taluna di quelle, essi salvavano la tradizione latina? Tuttavia, pure in quell'atmosfera nebbiosa, noi abbiamo visto spiccare due fatti che dimostrano un fondo di nobiltà e di grandezza sotto un cumulo di apparenze meschine: il ritorno di Dante e, parallelo a questo, la medievale nostalgia di Michelangelo e dei pochi che gli fecero corona in quegli anni minacciati dalla Riforma.

Non si vede già qui un fioco disegno del lontano romanticismo? Non s'intende che, sotto la lettera di Aristotele, si cerca qualcosa di più intimo e vicino che il pensiero di quello? L'abbiamo visto: il ritorno di Dante nel 500 (il suo vero ritorno spirituale; a parte quello che si può riconoscere nelle casuali reminiscenze letterarie del tempo, molte o poche che sieno) avviene in una specie di trasfigurazione. Egli vien su quasi inatteso dalle pagine della « Poetica » fra la sorpresa di quelli stessi che lo risalutano primi, si annuncia come l'uomo desiderato e cercato, fa intendere che il mondo ha bisogno di ritrovare nella poesia e nella vita quella unità di sentimento e di pensiero ch'era finita col medioevo e restava ognor

viva nella Divina Commedia. In quegli anni fra il 1550 e il 1560 (1553), tra le discussioni di Benedetto Varchi se la poesia sia cosa piccola o grande, fra i dubbi se le convenga il platonico epiteto di « divina », un editore, il Giolito, scappa fuori a indicare con esso la « Commedia » ; con l'idea, forse, di meglio specificare l'argomento di quella, ma con l'effetto di conciliare Platone e Aristotele intorno al poeta che trascende le questioni di ambedue. Onde il dolore di Michelangelo che cerca un' arte più grande, più *vera* di quella del rinascimento e consacra a Dante un culto quasi magico ; a parte le tedesche esagerazioni del Borinski. Quel senso d' incompleto e d' insoddisfatto che ci danno l' arte e la vita di Michelangelo è forse parallelo e conforme al suo culto di Dante come rimpianto d' un mondo irrimediabilmente caduto, come incapacità di rinnovarne uno degno di quello. Perchè, in effetto, anche questo ritorno a Dante era un errore o un indugio: non si voleva il medioevo, ma si bramava uscire dal rinascimento e, nell' ansia dell' ora, si sentiva d' esser più vicini a quello che a questo. Pareva che il destino avrebbe dovuto ricominciare da quella parte e le avverse apparenze dei tempi rendevano più crucioso e, quasi, più occulto, l' amore del poeta medievale, nonostante la coscienza che c' era in lui qualche cosa di morto. Perchè avrete osservato che, in Michelangelo, come in tutte le figure più pensose del tempo suo, le quali, per avventura, si volgevano a lui come a maestro (penso a Vittoria Colonna che, in questo, gli somiglia) ci fu un momento d' attenzione, non scevra di qualche speranza, verso quel moto di pensiero che annunciava dalla Germania la libertà dello spirito. Ma quelle pensose figure se ne ritrassero tosto col disgusto di chi non può uscire da una tradizione forte e vitale, nonostante le contingenze e la tristezza dell' ora ; una tradizione di cui Dante era la più possente voce.

Ma anche Michelangelo morì, ch' egli apparteneva alla generazione del rinascimento, e parve destino che quella prima prova della latinità contro i barbari di ieri, divenuti coscienti d' una lor grande forza spirituale, fosse sostenuta da un' Italia disertata dal genio. Rimasero i Varchi e i Riccoboni e i Tasso, fra i quali brillò appena, con qualche intuizione profonda, un Piccolomini: e fu tanto il vigore dei pregiudizi e delle chimere, in quelli spiriti oppressi dal degenerar delle idee del Concilio di Trento, che, a leggerle, in quel loro chimerico sbalestrare, il disgusto ci assale. Ci pare di trovarci fra gente che, avendo perduto il concetto di poesia come bel-

lezza, voglia sostituirla a quello uno di verità altrettanto fallace: e, intanto, attendendo che questo concetto di verità si maturi e rischiararsi, costoro favoleggiano di finalità enormi e impossibili affidate all'arte, si chiudono in ipocrisie disgustose, anche quando sono incolpevoli, e ci fanno pensare alla follia del Tasso come a epilogo di tanto vaneggiare. A segno tale che, di fronte all'inconsistenza intellettuale dei Mazzoni e dei De Nores, capaci solo di negare tutto ciò che fosse bellezza, sincerità, genialità creatrice, dobbiamo riconoscere che, in quel momento, era più vicino a verità il liberalismo della Fruchtbringende Gesellschaft, smaniosa di sincerità a costo di affogare nella vera ebbrezza del vino gli scrupoli, i rimorsi e gli impacciati presupposti ideali. Ma l'errore fu di credere che, da parte nostra, lo spirito del tempo fosse tutto in quelle opprimenti degenerazioni; di raffigurare quel nostro movimento aristotelico solo come la vecchiaia d'un mondo decrepito, e quello germanico solo come il risentirsi d'una giovinezza, nel non considerarne un po' più da vicino gli effetti nella storia. La quale ha senza dubbio una sua misteriosa virtù di selezione: lascia indietro come zavorra ciò che parve l'anima di un momento, mette in luce, come vera forza creatrice, ciò che dapprima non ebbe importanza o parve zavorra.

Qui non si può non ripensare alle idee espresse dal De Sanctis intorno a questo scorcio di secolo così conformi a quelle altre di lui intorno al romanticismo: e, se si considera la grande e meritata importanza che egli ebbe sempre, anche quando verso di lui si volgeva un meno ufficiale consentimento, non ci si meraviglia di certa comune unilateralità di vedute sull'uno e l'altro periodo della nostra storia letteraria.

Rileggete i famosi capitoli sulla « Nuova scienza » e vedrete che egli descrive il pensiero italiano di questo periodo in un modo che pare uno strattagemma. Egli lo trova compendiato in tre nomi: Bruno, Campanella, Telesio; gli antagonisti, insomma, del pensiero ufficiale del tempo: e, quanto a questo, non una parola. Anzi, da certe sue fugaci allusioni, parrebbe che si possa averne un'idea sufficiente leggendo Sperone Speroni. Forse ch'egli ebbe una conoscenza troppo superficiale del movimento umanistico non ribelle ai principi della Riforma? Parecchio di vero c'è senza dubbio anche in questo, sebbene, alla prova, il De Sanctis si mostri conoscitore dei particolari più coscienzioso che i suoi detrattori non abbiano pensato. Si è che,

anche in letteratura, non si è disposti a veder fondo in quello di cui non si è persuasi, e il De Sanctis non credeva che in quel movimento aristotelico ci fosse nulla di buono. Per questo compendiò il pensiero italiano, anche per rispetto alla letteratura, in uomini che, fra l'altro, di quella non si occuparono mai; per questo non trovò sulla sua strada un interessante fenomeno letterario, il sorgere del problema critico, completamente estraneo all'interesse di quei suoi personaggi. E, fin qui, poco male, perchè un filosofo può bene influire sulle idee letterarie presenti e future, anche senza averci pensato di proposito: vedemmo il caso di Cartesio. Ma il caso di Bruno, di Campanella, di Telesio, del Vico stesso interpretato come precursore di Hegel, è proprio il medesimo? Se i primi tre, invece, rappresentassero tra noi gli effetti di quelle prime idee germaniche che non ebbero seguito in Italia e poterono talora influire a incitare e ravvivare qualche energia del pensiero tradizionale, ma non ne falsarono punto la sostanza? Egli stesso riconosce che il modo di sentire del Bruno s'accorda assai con quello d'oltr'Alpe, che i suoi veri rivendicatori non furono nè italiani, nè latini, « e quando, dopo un lungo lavoro di analisi, riapparve la sintesi, Jacobi e Schelling sentirono la loro parentela col grande Italiano e riedificarono la sua statua » (1).

Molto ci sarebbe da dire su questo punto e non vi insisto perchè, sebbene io ami il romanticismo, son però tanto classico da pensare che la conclusione non debba mai esorbitare dai confini del libro. E poi, una critica di tutto il modo di vedere del De Sanctis, potrebbe valerci troppo facili consensi in quest'ora di reazione contro l'idealismo tedesco al quale egli si informò con tanto entusiasmo: e questa sola considerazione basta a disamorare dall'insistervi. Aggiungo solo, sempre restando nell'orbita del mio studio, che, anche nella linea ideale da lui segnata, Bruno, Vico, romanticismo, non è difficile scoprire qualche leggera deformazione involontaria, ma necessaria per arrivare alla meta voluta: il romanticismo trionfo dell'idealismo germanico. A quel che io ho capito del Vico, mi pare che certo modo di riassumerlo seguito dal De Sanctis (egli dice per esempio: « in questo dramma tutto ha la sua spiegazione, tuttò è allogato: la guerra, la conquista, la rivoluzione, la tirannide, l'er-

(1) DE SANCTIS: *op. cit.* vol. II, p. 203.

rore, la passione, il male, il dolore, *fatti necessari e strumenti del progresso* » (1)), non sia esatto del tutto e che, nel Vico stesso, la trascendenza latina sia molto più rispettata e più in *funzione* che non paresse al suo critico.

Ma questo era pur necessario accennare per avvertire che, posto come fatale dappertutto, e perfino fra noi, in quell'alba dei tempi nuovi fra il cinque e il seicento, un prevalere del sentimento che condurrà fino a Hegel, era naturale che sfuggisse totalmente al De-Sanctis (2) la verità e la varietà di quel singolarissimo fenomeno europeo che è la fine dei rinascimenti e degli umanesimi come formarsi delle letterature nazionali, non soltanto per rispetto alla lingua, ma come emancipazione dello spirito. Gli pareva che fossero cadute (in un giorno!) l'originalità e la vitalità della vecchia tradizione italiana, che fosse scarsa e superficiale la portata del movimento cartesiano, riservandosi di vedere i germi del futuro solo in quei sintomi ideali che facevano presentire Hegel. Più naturale ancora si è che, negate le premesse, gli riuscisse impossibile arrivare alle conclusioni: che quell'integrarsi del pensiero italiano col psicologismo cartesiano gli riuscisse inintelligibile, che il romanticismo, invece che il fiorire delle letterature nazionali sbocciate nel seicento, gli apparisse piuttosto una grande affermazione di immanentismo germanico, cui si sarebbero adattati, in effetto, pur conservando i colori e le tendenze nazionali, i vari romanticismi europei. Ricordate? Perfino nella religiosità del Manzoni volle vedere un'espressione della conversione del *vero col certo* inteso come verità immanente nello spirito e tornò a tirare in ballo, anzi in trionfo, quei tre uomini sui quali il Manzoni aveva tanto meditato, da par suo, nelle sue veglie giansenistiche. « Il divino rinasce - egli disse - ma senti che già innanzi è nato Bruno, Campanella, Vico » (3). E sta bene che, per compenso, egli riconobbe il germanesimo come iniziato nelle sue strade dalle prime scoperte del Bruno e dei suoi successori (come si fa? era sempre nato prima di costoro Lutero) ma, poi, ci ritornò quelle

(1) Id. p. 248.

(2) Intendiamoci: io (e chi no?) sono ammiratore fervidissimo del De Sanctis e della sua Storia Letteraria, ma consento pienamente col giudizio che ne diede il BORGESE (*Studi di Letteratura Moderna 1915, p. 3-12*), dove le riserve non mi sembrano affatto contrastare con le lodi appassionate.

(3) p. 332.

scoperte come integrate e immortalate dai Tedeschi in modo che non ci si potesse più partire di lì. Onde le incongruenze, come di gente ancora incerta fra il vecchio e il nuovo, e le varie conseguenti contraddizioni, ch'egli scoperse nel romanticismo nostro, e ch'io non starò a citare nel suo libro con richiami a piè pagina per una mia scarsa simpatia per le eccessive applicazioni letterarie della tavola pitagorica.

Osservò per esempio: « Si beffavano delle tre unità e delle regole si curavano poco, e non curavano il capo che innanzi alla *ragione*. Era il *razionalismo* e il libero pensiero applicato alla letteratura da uomini che, in religione, predicavano fede e autorità » (1) come se non si fossero ancor messi d'accordo col tempo loro. Dove c'è da osservare, fra l'altro, che questa scoperta del De Sanctis rende indispensabile quell'altra ch'egli fece pagine dopo a proposito del Manzoni, andato in Francia, secondo lui, ad assimilarsi attraverso la Staël e il Fauriel buona parte del romanticismo di Goethe (2). Qui l'inesattezza storica è così grave che occorre rilevarla anche per restare in guardia contro tutto il complessivo giudizio del De Sanctis sull'originalità del nostro romanticismo così compromessa nelle sue pagine. La verità è tutt'altra: è che il Manzoni, partito dall'Italia *déraciné* settecentista, al contatto con gli influssi del romanticismo tedesco, che avrebbero dovuto (pare) orientarlo con facilità verso idee tutte nuove, si trovò invece *enraciné* per virtù di reazione. Badò anche a Goethe, ma non tanto a bocca aperta; fu proprio allora che, anzi, cominciò a trovar gusto in tutt'altra cosa: dico in quelle considerazioni giansenistiche, che gli riaprirono le porte del seicento francese e della tradizione latina e lo rimisero sulla soglia dei tempi nuovi, con molta libertà di scegliere da sè la sua strada. E ne ricavò quell'avversione per la germanica libertà dello spirito dalla quale, anche in letteratura, e specialmente in questa, trasse tutte le deduzioni col rigore d'un consequenziario claustrale; fra le quali l'uso di adoperare in senso psicologista la parola *ragione* che il De Sanctis intende deformata nel senso di razionalismo.

Riprova piccola nello spazio della carta, ma grandissima in quello delle idee, la sua polemica col Goethe: vera e propria polemica, pur non somigliando affatto a quella del Rapisardi col Car-

(1) p. 341.

(2) p. 344.

ducci, nella quale il Manzoni mantenne il suo posto (e come!) vent'anni dopo che il Goethe aveva preso con aria di paternità il suo, sebbene, con quella castigatezza che fu sua soltanto, egli mostrasse di polemicare solo contro avversari anonimi. Che non si ricordasse del Goethe mi pare un po' forte.... Eppure il Manzoni era duro a non volersi capacitare che la storia non è proprio un'estrinsecazione e manifestazione dello spirito umano, sicchè il poeta, riplastrandola a suo talento, possa esercitare il suo diritto di padrone sur un capitale che è suo. E il Goethe a sorridere dell'ingenuità del discepolo latino: e noi, successori del De Sanctis, a dire che il Goethe aveva ragione, con grande discredito non solo del Manzoni, ma del nostro romanticismo in genere. Il quale nostro romanticismo anelava anch'esso a riposarsi nella verità quanto il germanico e, tuttavia, fu sempre così poco propenso alle troppo visibili realizzazioni dello spirito, che lo stesso Gioberti, il quale, ad ogni modo, salvava la trascendenza col principio ontologico, ma s'accostava alla storia con hegeliana passione temperata dall'evidenza latina, non ebbe molta fortuna fra i pensatori nostri, con tutto che a quelle realizzazioni fosse associato tanto e così sentito entusiasmo nazionale. E gli fu preferito il buon prete Rosmini, non per una sua maggiore ortodossia (chè anche su lui i Tomisti ebbero molto da dire) quanto pel suo psicologismo, che lasciava più visibilmente aperte le porte della trascendenza e meglio conveniva allo spirito della razza. Si badi che a questa fondamentale diversità nel modo di sentire la storia è legato, per la sua parte, presso i Tedeschi, il trionfo d'una forma d'arte; la ballata storica; che, da noi, tutto sommato, ebbe più fortuna con le parodie che con le imitazioni.

Tra noi non ne vedo di notevole se non qualcheduna del Carer, del Berchet e qualche altra del Prati, il quale, per disgrazia sua, aveva bazzicato, a scuola, con la letteratura tedesca e, temperamento latino com'era, volle fare un poema alla Faust senza capirne molto. Ne combinò un pasticcio non senza dispetto di chi lo tiene, per altre sue cose, in conto di gran poeta. Invece, per i Tedeschi, la ballata è frutto del loro orto, della loro ripugnanza alla storia come a pregiudizio: è creazione della fantasia che, liberata dai pregiudizi latini,

come un fiore che fugga dallo stelo
esile e vada a rifiorir lontano,

esplora senza paura le regioni crepuscolari dell'amore, dell'odio,

della vendetta, del luminoso, del macabro, e vi sente altrettante divinità e forze della natura.

Ma qual meraviglia che, con questo modo di vedere, il De Sanctis s'interessasse quasi solo alle somiglianze fra i due romanticismi e non trovasse nelle differenze quasi alcun interesse?

Per tornare a noi, non è da credere che, in Italia, non si anelasse alla verità come a un porto, quanto in Germania, pur conservando la fede nella trascendenza. Anche da noi fu proclamato a gran voce oggetto dell'arte il vero, non senza che a spronarci venisse il grido dei Germani che, a quella meta, erano già arrivati per conto loro. Ma, poco persuasi dello spirito come ritrovatore e creatore di principi eterni, invece di convertirla con le passioni, pensammo che la verità non potesse avere carattere universale se non in quanto essa fosse connaturamento di Verità supreme infuse nel tempo, pensammo che, solo nella luce di quelle, il poeta potesse affrontare la realtà e la storia con fede nella verità che ne scaturisce. Per questa via furono ritrovate parole e sentimenti (ma ripuliti finalmente da tanta scoria) dei vecchi aristotelici, e soprattutto certune del savio Piccolomini, così simili, anche nel suono, a quelle del Manzoni. Perchè anch'egli aveva visto la salvezza dell'arte nella verità, ma concepita come conversione col dovuto e col verisimile. In questo senso - dice il Manzoni - è giusta e anche profonda quella sentenza che il vero solo è bello.

Questo diverso modo di sentire la verità, si rivelò nel diverso modo di rifare Shakespeare, la « cui universalità - secondo la frase di Federico Schlegel - è il punto centrale dell'arte romantica ».

Da Lessing in qua, i Tedeschi s'erano arrogato il diritto di continuare Shakespeare non senza sarcasmo verso di noi, che, legati dal pregiudizio classicista della tragedia voltairiana, non osavamo assurgere all'arte libera e sintetica del tragico inglese. Ma l'avevano poi essi veramente inteso? I nostri lo amarono in tutt'altro modo; ma era una diversità così intima che non sarebbe stato neppur facile esprimerla. Gli uni e gli altri erano d'accordo nell'accettare da lui la condanna delle regole e del pregiudizio formale: ma, quanto allo spirito, i Tedeschi non videro in lui che il poeta del liberato mondo, conforme alla loro religione e alla loro filosofia. Fermiamoci a Goethe: che altro rapporto c'è, fra il « Goetz de Berlichingen », il « Torquato Tasso » e i drammi shakespeariani se non quello d'una comune indipendenza dalle regole? Che altro son

quelli se non gigantesche *avventure psicologiche* in cui il protagonista occupa da sè solo la scena e l'interesse del pubblico, in un'adorazione della forza umana come unica energia creatrice, come spirito? La loro catarsi non è una riconquista della vita, e la loro sensibilità (molta ce n'è specialmente nel «Torquato Tasso») non è puro spasimo di fantasia che si affina nella creazione dei suoi meravigliosi mondi psicologici? E, nello stesso Schiller, così in fama di sentimentale, chi non s'accorge che il sentimento è un accidente e che l'impulso creatore è soltanto fantastico? Perfettamente contrario era l'effetto che ne ricavava il Manzoni il quale, avendosi visto additato Shakespeare dai Germanici, abbozzò un libro per chiarire quella tale intima polemica, tanto gli pareva importante la differenza sul modo d'intendere il poeta suo prediletto. Di quel frammentario libro non mai scritto abbiamo citato qualche appunto: e può bastare: qualche appunto che rimette il Manzoni in linea - ma tanto più alto - col pius Madius, brillando in esso qualche grande tradizionale pensiero latino.

La tragedia di Shakespeare ci lascia - secondo lui - il senso delle verità eterne, quelle che trascendono le pur interessanti vicende dei personaggi e il loro peculiare dolore. E perchè citare sempre il Manzoni? Non è paradosso dire che questo sentimento ha ancora più spicco in Victor Hugo, solo che voi leggate quelle prefazioni ch'egli sentiva il bisogno di preporre via via alle sue tragedie e che, sovente, hanno l'aria di un sottile rimorso. Perchè quel possente guascone si lasciava trasportare dall'esuberante fantasia, dietro le chimere e il colore dei suoi spesso futili personaggi, ma egli sentiva che l'arte è qualcosa di più e quello ch'egli voleva dalla tragedia - in teoria! - era il senso religioso delle verità eterne: pietà, dolore, carità, più veri della sua Lucrezia Borgia e dei suoi Burgraves. Anche per lui questa era la grande arte e, poichè sentiva di non esserci arrivato, si vendicava, o s'ingannava, o cercava d'ingannare il prossimo, nelle prefazioni: e diceva lì quello che il Manzoni riusciva a dire nel suo Adelchi e nel suo Carmagnola, fosse pure compiacendosi troppo di cori e di monologhi. Ma ciò che lo mette a lato del Manzoni, proprio di contro a Goethe, è il suo concetto (teorico) della storia professato nella prefazione al Cromwel, e in tutto conforme a quello del «Discorso sul romanzo storico». A lui pure la storia pare irriducibile a espressione dello spirito; essa gli pare così piena d'una sua misteriosa verità che, di fronte a

quella, gli uomini son « marionette »: e, al poeta, secondo lui, non resta che esprimere questo sentimento e cercar di riconoscere « le jeu des fils de la providence sous les marionettes humaines » (1). Siamo proprio sulla linea ideale del Piccolomini e del Manzoni opposta a quella che conduce al « Goetz de Berlichingen » (2) e al « Torquato Tasso ». Ma c'era di mezzo un'altra grande cosa: la sensibilità: altro abisso fra latinità e germanesimo. La quale sensibilità, forza dell'anima messa in luce dal Cristianesimo nei tempi moderni, non è affatto, come pensano i Tedeschi, aculeo alla conquista dell'eterno, ma vital sentimento di esso, non è entusiasmo di fantasia creatrice di verità, ma respiro dell'anima nel silenzio della carne, e voce di ragione, cioè rivelazione di Dio. E, invece, anche su questo punto, quanta confusione dal De Sanctis in qua! (Cito lui perchè chi altri fu, anche dopo, l'informatore del nostro pensiero critico?). E si discusse d'oude ci fosse venuta, se di Germania o d'Inghilterra, questa tutta nostrà sensibilità.

Appunto: ad accrescere la confusione, s'aggiunse la questione degli influssi inglesi nel settecento e, tra i due contendenti, parve che la priorità spettasse all'Inghilterra. Ma lo Spingarn ricorda una strana pagina d'uno scrittore del 600, l'Hobbes, dove l'Inghilterra s'afferma col suo destino di razza mista anche per questo rispetto. Fin da allora essa non aveva fatto che assimilare, da una parte la sensibilità come *ragione* e tristezza dell'anima, secondo il sentire giansenista, dall'altra la sensibilità come entusiasmo di fantasia, secondo il sentire luterano; e le aveva conciliate con quella sua mirabile superficialità, tornandocene poi, nel 700, con la poesia dei giardini inglesi, così armonizzate tra loro, che l'importazione parve cosa originale. Parve iniziare un movimento che, invece, da noi, e in Germania, procedeva, per opposte vie, già da un secolo. Mirabile indifferenza spirituale che permise poi all'Inghilterra di accentuare, in pari tempo, lo stesso terribile entusiasmo creatore luterano con le frenesie di Carlyle e di Kypling, e d'exasperare la sensibilità sentimentale latina con Shelley. Scriveva dunque l'Hobbes, sulla metà del seicento, nella prefazione a una sua versione dell'Iliade: « Generalmente si ritiene l'elevazione della *fantasia* (fancy) essere il maggior pregio

(1) HUGO: *Prefaz. al Cromwel* (ed. cit.) p. 14.

(2) Su questo dramma cfr. BORGESE: *Italia e Germania* (Treves 1915) p. 82-3.

della poesia eroica: ed è così se *discrezione* (discretion) la governa: poichè gli uomini in generale sentono ed ammirano la *fantasia* (fancy) più che il *giudizio* (judgment) o la *ragione* (reason) o la memoria o alcun' altra facoltà intellettuale; e a causa della sua piacevolezza, ad essa soltanto danno il nome di ingegno (wit) non riguardando la *ragione* e il *giudizio* che come un pesante trattenimento: chè, nella fantasia sta la sublimità (sublimity) del poeta, cioè quel furor poetico (poetical fury) che i lettori per la più parte dimandano » (1).

Quest' evidente spensierata confusione ci dice della parte avuta dall' Inghilterra, in quest' affare della sensibilità, meglio di molte pagine critiche.

Ma, a sviare ancor più il giudizio dei moderni su questo punto, s' aggiunse il fatto naturalissimo che, a rappresentanti del romanticismo tedesco (e talora anche di quello italiano) furono scelti degli specialisti, cioè dei letterati puri, i quali, venendo dalla cultura lento pede, erano disposti a vedere il fenomeno, nei suoi caratteri generali, attraverso una deformante riflessione critica. Il romanticismo tedesco, per molti storici, consiste in quei fratelli Schlegel, i quali, se, in realtà, ne parlarono più degli altri, e con pretesa di definirlo, non solo intesero, però, di darne un' immagine europea, e lo stilizzarono, ma, freschi di cultura francesizzante e italiana, risentivano, davanti alle glorie nostre medievali, uno strano senso della loro inferiorità barbarica, s' inchinavano alla gentilezza latina più disposti a subire che a esercitare influenza. Stato di crisi il quale culminò in Federico, quando egli si decise a cosa punto tedesca e punto ricca d' avvenire; abiurò il protestantesimo, si fece cattolico e, innamorato delle forme della vita latina, rivagheggiò l' antico romano impero il quale, fra l' altro, avrebbe avuto per effetto la distruzione dell' autonomia spirituale germanica. E questo è il romanticismo tedesco? È quello contro il quale s' esercitò la riservata ironia di Goethe (2): è il romanticismo di Federico Schlegel « fanatico staffiere della reazione » come lo giudicarono Max Nordau (3) e, non ricordo più dove, Schopenhauer.

(1) SPINGARN: p. 257.

(2) BOSSERT: *Hist. de la litt. allemande* (Hachette) p. 579 nota.

(3) MAX NORDAU: *Il senso della storia* (1915 trad. Lovera) p. 77.

Ma nessuno si meraviglierà, nè di trovare negli Schlegel allusioni alla sensibilità cristiana degne di Chateaubriand; nè dell'incertezza nella quale viene a porsi la storia quando s'affida a siffatte guide. Anzi mi pare che si sia un po' esagerato in generosità quando si parlò delle influenze di Guglielmo Schlegel sulla Staël senza badare a quelle di costei su di lui, che sono notevolissime. A prender troppo alla lettera i loro ragionamenti si fa la figura di tenere il moccolo. In proporzioni minori, ma si sarebbe pur fuori di strada, se si prendesse come rappresentante del nostro romanticismo il Berchet, contro il quale non mi risulta che s'esercitasse mai l'ironia del Manzoni, castigatissimo uomo, ma alle cui ingenue, e un po' retoriche e abbastanza fugaci simpatie per gli effetti fantastici delle balate tedesche, (che egli forse non amava) si deve se udimmo troppe volte ripetere che il romanticismo fu, tra noi, trionfo del fantastico, del disordinato, del macabro. Tutte cose delle quali si fa giustizia con un'occhiata.

Insomma, per capire lo spirito dei grandi fenomeni storici, bisogna leggere con prudenza le pagine degli scrittori che lavorarono con troppo puro spirito letterario e magari, si tradussero a vicenda. Bisogna leggere i grandi autori del tempo che, magari, scrissero senza punto pensare alle teorie romantiche: Schiller e Goethe da una parte, De Vigny e Leopardi dall'altra. Onde l'altro abisso - a non vedere il quale nocque forse al Monti la sua troppa vicinanza col Berchet - nel modo di considerare la mitologia, contro la quale i Tedeschi fecero una pura questione d'orgoglio nazionale e i Latini fecero una questione di modernità, nel senso che lo spirito dei tempi era rinnovato. Non è punto vero che i Tedeschi respingessero la mitologia perchè non s'accordava più col loro modo di sentire: la respingevano per far posto a quella nazionale, che, secondo loro, era altrettanto *bella* e, quanto a spirito, punto diversa, e certo più pagana e feroce della classica, come ha dimostrato recentemente il Galletti (1).

Da noi, invece, l'anima moderna sentiva che, in quella forma, deformava se stessa: e lasciamo stare il Manzoni, che illustrò con tanta precisione il fatto: vedete come lo spirito di Malebranche, spirito di

(1) GALLETTI: *L'anello del Nibelungo* (*Rivista delle Nazioni Latine - Marzo-Aprile* 1918).

malinconia, anima il Leopardi, quando egli discerne tra i fantasmi del classicismo quelli che sono ancor degni di sopravvivere. Tant'è vero che il Carducci, venuto ultimo, sentì la mitologia come reazione allo spirito cristiano, più ancora che come forma, finchè venne il Pascoli a ricondurci ai temperamenti leopardiani.

Il parlar dunque di romanticismo *latino* e il cercar di vederne i caratteri comuni (chi non sia tanto ingenuo da intendere la cosa nell'assurdo significato che le letterature d'Italia, di Francia e magari di Spagna sieno un' identica cosa) diventa indispensabile, se si vuol contrapporre al romanticismo *tedesco* una formazione altrettanto organica e complessa, distinguere gli effetti dei diversi impulsi ideali manifestatisi all'origine delle letterature moderne, fra il cinque e il seicento, capire ciò che nel nostro romanticismo c'è di assolutamente nostro, valutare lo sforzo fatto dall'idealismo latino per superare la crisi del Concilio di Trento. Invece, tra noi, prevalse uno strano sviante concetto, molto animoso certo già nel *De Sanctis*, ma di cui sarebbe ingiusto far risalire a lui la responsabilità o il merito: che, cioè, il movimento iniziato da Lutero, con una sua possente iniezione di realismo, salvasse lo spirito umano sul punto di impaludarsi e perdersi in un misticismo senza uscita e senza speranza di domani. Nella quale idea c'è, forse, di buono che, in quel momento, il realismo luterano fu qualcosa di più sano e di più forte che la nostra rinuncia trascendentale e che, poichè nulla va perduto nel mondo, esso contribuì a scuoterci, a farci esplorare meglio noi stessi, a ridarci, con la polemica, nuove energie. È invece difficile misurare la portata di quel concetto nelle affermazioni, applicazioni e teorizzazioni filosofiche ch'esso ebbe, tali da renderci impossibile di riconoscere uno svolgimento di idee latine dal cinquecento in qua. Lo si trova riflesso dappertutto: mi avviene di scoprirne i temperati influssi - tanto per citare la prima pagina autorevole che mi capita sottomano - in uno scrittore nobilissimo e alieno da ogni eccesso, il quale non sa tuttavia rinunciare al pensiero connaturato nel tempo. « Forse - scrive il Farinelli - per una redenzione delle genti, minacciate di mollezza e di languore dalle sirene del nostro rinascimento, occorreva un uomo della tempra di Lutero che ideasse, come ideò lui, uno spirito non d'altra sostanza che di ferro e mutasse il verbo d'amore in vangelo di guerra e di conquista, l'inno in

fanfare squillanti » (1). Il Farinelli tempera, da par suo, un pensiero in altri tanti aspro e deciso: ma è probabile che anch'egli sia disposto ad attribuire alla Riforma influssi sulla nostra storia molto notevoli. Di qui - qui non sento proprio il bisogno di citare - quell'ufficiale, indiscussa, ostentata ammirazione per la Riforma che, da mezzo secolo in qua, occupa i nostri libri di scienza e i testi di scuola e ci vieta di cercare nel movimento della controriforma alcun impulso vitale. Tutta la nostra ammirazione si volse agli stranieri: gli storici nostri derisero i loro avi con notevole allegria ed io non posso dimenticarne uno - e illustre - il quale dopo essere scorso sorridendo, sui moventi ideali dei papi, nella gran contesa d'allora, si fermava a cercare quelli della Riforma di Enrico VIII. E dire che Malebranche aveva in proposito un'opinione tanto diversa! Parlo naturalmente degli storici italiani, perchè, in quelli francesi, le cose, a dir vero, vanno molto diversamente: e si spiega.

Ma, insomma, se si vuol vedere gli errori della strada che abbiamo infilata, bisogna parlare di romanticismo latino e fermarsi a quell'integrazione del movimento umanistico italiano per opera di quello francese, così conservatore nello spirito e pur così innovatore negli effetti: bisogna cercar di vedere le divergenze di esso da quello germanico nei rappresentanti più acuti e coerenti dell'uno e dell'altro: per esempio il Goethe e il Manzoni. E bisogna insistere sull'immanentismo dell'uno e sul cattolicesimo dell'altro, non perchè la differenza sia tutta lì, ma perchè quelli sono i centri di due opposte spiritualità, visibilissime, nei loro effetti, anche in autori che non ne abbiano avuto coscienza, e non sieno arrivati a conformarvisi con perfetta coerenza, come per esempio il Mazzini. Perchè tale è la vera grandezza del romanticismo: che, in quella pienezza dei tempi, la poesia si trovò a salire, coi massimi rappresentanti di essa, alle altezze raggiunte prima solo nel Medioevo: ad essere espressione conforme e intera dell'idealismo del tempo suo. Come nessuno penserebbe di poter parlare di Dante senz'aver cercato d'intendere almeno qualcosa di S. Tomaso, così nessuno potrebbe parlare dei massimi del romanticismo senza conoscere ciò che esso fu anche per rispetto alla filosofia ed alla religione.

(1) FARINELLI: *Lutero e i suoi canti spirituali* (*Rivista d'Italia*, Marzo 1918) p. 269.

Se noi dimenticassimo di farlo per la nostra storia, ci si metterebbe, per questo solo, in condizioni d' inferiorità di fronte ai Tedeschi, che, per conto loro, non se ne sono mai dimenticati, ma hanno avuto presente questa diversità di fondamenti fino alle ultime conseguenze (ed è anche per questo che i Francesi, posti sulla linea del Reno gomito a gomito con la Germania, hanno sempre tenuto nei loro libri un contegno molto diverso dal nostro a questo proposito). Abbiamo già citato un passo del Treitschke che indicava come punto di biforcamento delle due civiltà, latina e germanica, l'Editto di Nantes. Poche opinioni di quello storico, pur così impresso dei caratteri nazionali, potrebbero vantare in patria più intimo consentimento. La questione è molto complessa, coinvolge i popoli e i loro destini, si riferisce alla letteratura come espressione di quelli e, a volerne ritrovare gli aspetti nella fisionomia di singoli autori, la si rimpicciolisce.

Il fatto sta che noi camminiamo, oggi ancora e più che mai, sulla strada iniziata da quei piccoli uomini dell'ultimo cinquecento e la loro penosa logomachia ha finito con lo spiegarsi in doloroso contrasto d'anime fra noi latini e un mondo che ci attrae talora ma che non ci può conquistare giammai. Il grande male - secondo il Treitschke - che sta in fondo alle convulsioni frequenti della vita francese, è il dualismo cattolico. Toltone il valore di condanna, bisogna pur convenire in quel giudizio. L'idea morale che regge e alimenta i sentimenti, le aspirazioni, le idealità di quel gran popolo latino - e, del resto, anche del nostro, con irrequietudine minore e maggiore pensosità - è la comune idea tradizionale di cui si mostrano nutriti, alla prova, quelli stessi che credono d'esserne fuori o di averla sostituita con rinnovate concezioni.

L'assoluto vi ha un culto - anche se in qualche caso si tralasci di chiamarlo Dio - e la coscienza civile distingue con così irriducibile sensibilità tra le forme della Giustizia e quelle dell'Iniquità, del Bene e del Male, ch'essa non riesce mai a prescindere da essi o, a dir meglio, a placarsi in un sentimento di convenienza pratica che le trascenda. Onde quell'impressione di stasi, d'impossibile progresso efficace e graduale che il Treitschke - e, con lui, tutto il germanesimo - riconosce nella storia di Francia, nonostante il suo vorticoso moto apparente. Tanto sono intangibili in essa gli eterni e pure irraggiungibili principi salvati al mondo latino dall'Editto di Nantes! Che importa se, in questa sua gloria, è poi anche il suo

eterno tormento? Che importa se, nel cielo delle sue convulsioni, balena sempre una forma di sogno, un Assoluto eternamente vero ed eternamente chimera sopra la terra? Tale appare il suo destino di prendere ogni volta le mosse da una concezione dello Stato ispirata da un liberalismo veramente cristiano, da una smania di purificazione in cui l'anima degli individui dei popoli si riavventa verso le integrali aspirazioni alla Giustizia, alla Libertà, all'Eguaglianza, come a un'alba di maggio nidi di rondini, e di ricadere poi subito, per il contrasto tra la vastità dell'Ideale e le deboli possibilità degli uomini, in una incapacità di liberalismo pratico e duraturo che fa luogo sempre, fatalmente, alla dittatura. Onde la storia politica di Francia è una storia di disfatte ideali, e l'ironia tedesca formula sovvr' essa un'accusa nella quale accomuna tutte e tre le rivoluzioni del secolo scorso: illiberalismo. Uno scrittore francese, considerando il fatto con animo ben diverso dal Treitschke, lo spiegava alla fine allo stesso modo, in certe pagine d'un libro dove non mancano baleni di profondità (1). Davanti all'eterno portentoso fenomeno delle grandi convulsioni civili « excités par les sentiments de religion chez les hommes qui n'ont pas de religion » egli era tratto a concludere che, in Francia « il n'y a qu'une question, la question religieuse » (2) (« le probleme insoluble de notre vie nationale »). E la spiegava con la voce dei morti (« il nous enveloppent, il nous oppriment.... ce sont les morts qui parlent ») (3): che, poi, vuol dire coscienza incancellabile di quanto tutto il modo di sentire latino, anche nelle questioni più indifferenti, in apparenza, si conformi alle lontane decisioni dell'Editto di Nantes.

Tutto ciò, che è così evidente nella vita civile, lo è, altrettanto e più, nella letteratura. C'è in fondo ad essa un'idea morale: tutte le sue forme, dalla lirica alla commedia, hanno un identico presupposto, il quale è nell'anima della nazione, cioè del pubblico. Se volete aver documento di quanto esso sia vivo e vivido, magari sotto le ceneri, pensate alla facilità con cui un improvviso moto di reazione può ricondurre il popolo latino ad eccessi tali da richiamare alla memoria - in Francia più ancora che in Italia, per quella maggiore irrequietudine - le aberrazioni letterarie da noi studiate all'epoca del Concilio di Trento. Pensate, per esempio, alla reazione

(1) DE VOGÜÈ: *Les morts qui parlent* (ed. Nelson).

(2) p. 203-4. (3) p. 205.

moralista della letteratura, nella Francia del secondo impero, al tempo dell'esilio di Victor Hugo e della dittatura del Veuillot. Aberrazioni, lo so, fomentate da interessi di partito; ma che non potevano nascere se qualcosa di corrispondente a quelle non c'era nell'anima della nazione. Ma, se non volete pensare a questi momenti di reazione e di crisi, pensate a qualcosa di più preciso, alla commedia dei tempi moderni, alla pochade.

Su che cosa verte l'ironia latina? Su un'idea morale. Negata o affermata che essa sia, a nessun sentimento risponde e vibra così pronto l'animo delle platee, come a un'idea morale. Non si deride (e non si onora del nostro interesse) se non quello a cui si crede: solo una platea che oggi abbia molto e intensamente riso a una pochade potrà domani turbarsi e commuoversi alla voce d'un Savonarola. È proprio questa l'eterna accusa d'ipocrisia che viene a noi latini dal mondo germanico, (A questo proposito mi pare proprio impossibile alcuna distinzione tra Francia e Italia, perchè, in fatto di gusto, specialmente nelle forme d'arte meno aristocratiche o raffinate, cioè il teatro, c'è una già troppo nota affinità). Quanto alla lirica poi, chi non vede che l'umano dolore, anche nei suoi poeti più spregiudicati, vi è sempre controllato dalla coscienza morale, perfino nei malati compiacimenti di Baudelaire (senza voler far proprio di lui un censore cristiano come mi par oggi di moda)?

Ebbene: tutto quello che abbiamo qui affermato della vita latina, letteraria e civile, può essere sicuramente negato per la Germania. In Germania il nostro modo da concepire la *moralità* non ha corso. Nella vita civile, nessuna di quelle aspirazioni fulminee e sentimentali che portano le convulsioni nei paesi latini. La negazione dell'Assoluto plasma ben diversamente l'anima di un popolo, disstrugge, con le illusioni di giustizie chimeriche, lo stesso bisogno di giustizia in senso profondo, e ve ne sostituisce uno accomodante che non distingue fra Bene e Male, fra Carità e Iniquità con partecipazione di cuore; il principio, in sè, non ha virtù di creare sdegni, entusiasmi e magari vendette (non si ama e non si odia quello a cui non si crede); solo si presenta all'occhio, nella sua concreta realtà, il valore pratico delle aspirazioni umane. I Latini non possono prescindere dall'Ideale come astratto, i Tedeschi difficilmente se ne ricordano. Di qui, in parte, la ragione per cui le loro stesse convulsioni e rivoluzioni difficilmente trascendono di molto il valore effettivo che se ne ripromettono. Ma, in letteratura, questo colossale

vuoto morale brilla ancora di più. Fermiamoci all'ironia, come la intendiamo noi, nella pochade; e vediamo ch'essa non esiste in Germania perchè non vi può esistere, perchè non vi suscita interesse; crea, anzi, lo sbadiglio e ingenera facile stanchezza. Non ne può essere altra la ragione se non questa: non vi si interessano perchè la loro stessa indipendenza morale non risente brividi o fremiti, e neppure reagisce con ribellioni, a quel supremo barbaglio del male. Quel frenetico gioco intorno a un principio non è per loro che una questione pratica: onde l'ironia, che è la voce più segreta dell'anima, non verte mai, fra loro, intorno alla morale, ma, piuttosto, intorno alle leggi e convenienze sociali le quali essi riconoscono e non possono non rispettare nel loro valore pratico. Non ridono alla pochade: ma non prenderanno mai sul serio alcun Savonarola. E lasciamo stare la lirica, in cui il dolore ha avuto talora espressione sublime, ma quasi sempre totalmente estranea ad ogni controllo morale: per questo ripensate al gran personaggio tedesco, Faust, che, insomma, compendia gli aspetti più veri dell'anima tedesca. Concepire in Germania moti di reazione come quelli del periodo del secondo impero in Francia è difficile, perchè non vi si vede possibilità di addentellati psicologici.

E cosa avvenne? L'abbiamo già ricordato: all'accusa da noi mossa loro d'immoralità, essi risposero con l'altra vecchia accusa di ipocrisia e col rivendicare per sè una lode strana ma non incomprendibile: si dissero Greci o eredi dei Greci, come se quello spirito di libertà pagana, capace di accostarsi all'arte solo in nome della liberata Bellezza, si fosse trasfuso in loro. L'idea era già balenata al fondatore del germanesimo: Lutero.

Perciò bisogna chiudere questo libro tornando al principio. Il lettore potrebbe anche essere impaziente di conoscere come fosse risolta, da qualche grande spirito del romanticismo, la più complessa delle questioni posta dagli uomini del Concilio di Trento, in quell'alba della vita moderna. È questione suprema che la letteratura, nel grande meriggio del romanticismo, non poteva non trattare e trasfigurare nella sua grande luce, ma che trascende la letteratura e coinvolge l'eterno problema del destino dell'uomo. Bisogna tornare al libro di Giobbe. Dacchè gli umanisti l'avevano tratta, con incerte mani, dalle pagine della Poetica, la questione se, nella sorte degli uomini, sia sempre visibile la Giustizia di Dio, non era morta più.

E si chiedevano: la poesia come deve comportarsi? Deve fare che il reo sia sempre punito e il giusto premiato? Ed è questa la verità? E se questa non fosse, in che altro modo può la poesia confermare l'animo dello spettatore e del lettore nella disposizione del Bene? Del lungo polemicare intorno all'ἔλαος καὶ φόβος questo era rimasto nella coscienza degli uomini: « Se nella tragedia greca una misteriosa forza catartica poteva far parer logico che un uomo fondamentalmente incolpevole fosse travolto d'improvviso nel dolore e nel male, una tragedia morale e cristiana non dovrà rappresentare invece visibile la presenza di Dio che riconosce la colpa e la punisce e vede l'innocenza e la premia? » Al trovare, all'uscita dallo spensierato rinascimento, così grande pensiero, quei primi piccoli umanisti n'erano come rimasti offuscati nel modo che vedemmo e, per una folle paura di far torto a Dio, o di sviare gli uomini da lui (ricordate il rimorso del Tasso per aver lasciato impunito un suo quasi anonimo malfattore), avevano conchiuso che la poesia non deve mai lasciare insinuarsi nell'animo umano il sospetto che Dio non intervenga fra il giusto e l'iniquo. Avevano ridotto l'idea di catarsi a significare perfettamente il contrario di ciò che essa era nella tragedia antica. Ma quest'idea era veramente un progresso? Non era piuttosto la voce della debolezza umana offuscata dal suo egoismo immortale? È vero: eternamente vero: l'uomo, in teoria, può credere nell'oltretomba e nel mistero: ma il lamento di Giobbe, che si proclama infelice e innocente, gli dà un disgusto indicibile, lo lascia turbato e quasi sdegnato contro di quello. C'è, in ognuno di noi, un semitico sdegno contro Giobbe; quello sdegno che si esprime nella prima pagina d'una grande storia. « Chi vorrà scorrere questa storia - cominciava Giuseppe Flavio - potrà singolarmente ritrarne a suo pro, che, a quanti sommettonsi ai divini voleri, e non osano di trapassare i giusti termini delle leggi, *torna a bene oltre l'aspettazione ogni cosa e vien data da Dio, in premio la felicità*, e che, in quanti dilungansi dall'esatta osservanza di quelle, e le agevoli cose riescono difficoltose e in insanabili disavventure si cangia qual che si fosse il bene che procacciavan di fare » (1). È l'eterna condanna di Giobbe in cui ha bisogno di riaversi la nostra indifesa umanità. Così, in

(1) GIUSEPPE FLAVIO: *Storia degli Ebrei* (Trad. Angiolini, Firenze 1831) p. 100.

fondo, s'era risposto al problema della catarsi dall'umanesimo del seicento; così la questione era sopravvissuta nella mezza luce del settecento, con Voltaire e con Gasparo Gozzi; così la trovò nell'aria, senza sapere d'onde venisse, il buon Goldoni. Egli non s'era certo mai curato di prender familiarità con Aristotele, nè credeva necessario cominciare da lui, ma, con quel suo singolarissimo rispetto delle persone e delle cose altrui, che fa di lui il più bizzarro rivoluzionario della storia, non si imaginò neppure di darci una pedata, o di trovarla antipatica, o di giudicarla estranea alla sua arte leggera, ma, poichè anch'egli era un autore di teatro, con tutta grazia si soffermò a inquadrare un esemplare delle sue opere nella cornice aristotelica, per gusto del pubblico che le avesse amate così (¹). E, nelle « Memorie », illustrò via via i modi con cui aveva sempre salvato nelle sue opere questo finalismo morale (²).

Il romanticismo, naturalmente, si ripropose la questione e, sentendo ch'essa era vitalissima, ci si fondò. Certo la liberò dalle formule riavvicinandola alla umanità e alla poesia, ma vedete la brava madame de Staël, la quale credeva d'essere andata a trovarne la spiegazione in Germania: e però, invece di Lessing, aveva letto gli Schlegel, ottima gente, i quali, a lor volta, queste belle cose erano venuti a impararle da noi: onde quella non s'accorgeva di rimettere a nuovo le timorate opinioni del pius Madius. Ricordate che nell'«*Allemagne*» ella divideva i due mondi, il classico e il romantico, proprio a questo punto? «*Nella poesia classica - diceva - è la sorte che regna: nella romantica è la Provvidenza: la sorte non conta per nulla i sentimenti degli uomini: la Provvidenza non giudica le azioni che sulla norma di quelli. Come la poesia non creerà esso un mondo di tutt'altra natura, quando bisogni dipingere l'opera d'un destino nero e sordo sempre in lotta con i mortali, e quest'ordine intelligente cui presiede un Essere Supremo che il nostro cuore*

(¹) GOLDONI: *Memorie - passim*.

(²) Queste idee, così morte nella pratica, sono però ripetutissime nelle teorie del settecento. Le ripeterono con piena fedeltà il Gravina nella «*Ragion Poetica*» e il Metastasio nel suo discorso sulla Poetica, sebbene intendessero fare della polemica; le raccolse con poche varianti il Cesarotti («*Ragionamento sul diletto della tragedia*» Opere, Firenze 1808 Vol. 29 p. 154) che addito al lettore perchè in detto studio si trovano compendiate molte idee dei contemporanei giovevoli al caso nostro.

interroga e risponde al nostro cuore?» (1). Difatti, questa nuovissima idea sarebbe molto piaciuta al De Nores: e badate che certa estrema arte romantica, di gusto popolare, non è neanche molto diversa da quell'estrema arte ottimista del cinque e seicento, cara al Tasso medesimo, in cui il baritono finisce sempre bastonato e il tenore onesto finisce sempre in gloria, e tutto questo bel mondo s'esprime nel « Romanzo d'un giovane povero » la cui poesia piace tanto alle donne, ma non piace meno agli uomini buoni. Perché anche questi hanno bisogno di credere nella solidità della vita. E che cosa faceva pensare dunque alla buona signora Staël che oggi sia tanto facile riconoscere nelle cose umane il trionfo dei buoni sugli iniqui? Avrebbe fatto bene a spiegarsi meglio.

(Non parliamo del Leopardi, ossia parliamone in una parentesi, perchè egli arriva a una concezione della tragedia greca la più antiteca a quella di Lessing che il romanticismo nostro ci abbia dato; arrivò, dico, a una concezione nichilista di essa: e penso che, se le cose dette da lui fossero uscite dalla penna d'uno degli ultimi romantici a portata di mano del Carducci, che rabbuffo si sarebbe preso costui, e il romanticismo con esso! Egli trattò di proposito la questione, in uno dei più lunghi paragrafi dello Zibaldone, e negò disperatamente che la tragedia greca avesse un senso, che il problema del Bene e del Male fosse mai spuntato nella mente di quelli uomini antichi, che una catarsi fosse mai esistita: affermò che tutto questo era una sovrapposizione dell'anima moderna. « Molto inferiori ai moderni nella cognizione del cuore umano » si può essere certi, secondo lui, che i greci tragici, massimamente i più antichi, ebbero tutt'altra intenzione, e in certo senso contraria a quella dei moderni. Prescindendo completamente dal cuore, in senso psicologico, e dai grandi problemi ideali, essi cercavano soltanto « lo straordinario, il meraviglioso delle sventure e delle passioni » alla Byron (ma, nell'analisi di queste, molto inferiori anche al poeta inglese, secondo il Leopardi). « Sventure e casi orribili e singolari, delitti atroci, caratteri unici, passioni contro natura, furono i soggetti favoriti dei tragici greci » col solo scopo di produrre « una sensazione delle più vive » e di sviare lo spettatore dal considerare l'umanità vera. « I moderni drammatici, come gli altri poeti, come i romanzieri, si propongono di

(1) STAËL: *L'Allemagne*, V. I p. 177 (Flammarion).

agire sul cuore, ma gli antichi tragici, non meno che gli altri antichi, sull'immaginazione. Questa osservazione, che non si può negare, basta a far giudizio quanto debbano essenzialmente differire i caratteri dell'antico e del moderno dramma, con che diversi canoni si debba giudicare dell'uno e dell'altro, quanto sia assurdo tirar le moderne poesie drammatiche a parallelo d'arte con le antiche, quasi appartenessero ad uno stesso genere, che è falsissimo. Gli antichi tragici non vollero altro che por sotto gli occhi e l'immaginazione degli spettatori quasi un vulcano ardente o altro tale terribile fenomeno o singolarità della natura, che niente ha che fare con quelli che lo riguardano. Essi rappresentavano così, quelle sciagure, quelle colpe, quelle passioni, quelle prodezze come meteore spaventevoli che gli spettatori potessero contemplare senza pericolo di nocimento, provando il piacere della meraviglia e dello spaventoso, *impotente a nuocere, senza però trovare nè dover trovare alcuna conformità o somiglianza fra esse sciagure e le proprie e quelle dei loro conoscenti, anzi neppure dei loro simili e degli individui della loro specie* (1).

Questa è la esasperazione dello stato d'animo romantico, nè credo che il classicismo sia stato interpretato mai in modo così nichilista e così ingiusto. So bene che il Leopardi poi, con la sua febbre di liberarsi dall'ingombro del pensiero e d'essere restituito alla fantasia e alla natura, finiva col considerare tutto ciò come una lode: ma il primo a sentire la vanità di essa era lui. Molte volte, leggendolo, io mi son fermato ad ammirare quanto di consapevole ripicco nichilista ci fosse in quel suo amore del classicismo ch'egli si ostinava a voler considerato così. Il fatto sta ch'egli ridusse la poesia classica a livello di quella « orribile » pre-shakespeariana (penso anche alla sua ostentata simpatia per il seicento) e che, mentre, in Germania, con Lessing e Goethe, si trovava tanta corrispondenza fra il classicismo dei tragici greci e quello dei romantici germanici, il nostro più grande classico li conciaava, invece, a questo modo!

E venne il Manzoni il quale, conoscitore dei suoi polli, li accontentò: ma ci aggiunse anche una parolina eterna per quelli che la sapessero intendere: la fece però lieve e piana con quella sua prodigiosa arte di ridurre a buon senso gli ultimi pensieri dell'animo. Anch'egli badò a placare questo guazzabuglio del cuore umano

(1) LEOPARDI, *Zibaldone* (già cit.) p. 414-17 vol. V.

e fece premiata l'onestà - Renzo, Lucia - e punita la colpa - Don Rodrigo. Ma si ricordò della catarsi a puntino e ne chiarì egli definitivamente il significato alla luce del cristianesimo con una parolina affidata a Lucia Mondella. (Potrei ingannarmi: ma io tengo per fermissimo che questo formidabile solutore di problemi aristotelici mirasse dritto, con queste parole, al problema della catarsi quale noi l'abbiamo illustrato: onde il grande valore di esse anche sotto il rispetto storico). Rileggete le ultime pagine dei « Promessi Sposi » « il sugo di tutta la storia » quando, calato il sipario e morto Fra Cristoforo, Renzo, l'uomo di tutti i giorni, cerca di ricostruire l'intreccio delle sue vicende e di ricavarne la morale. E qual'è l'idea alla quale, nella sua furba sapienza umana, egli s'accosta (perchè anche Renzo detesta Giobbe!)? Egli è disposto a trovare l'origine di tanti suoi guai in un seguito di sbagli commessi, guardandosi dai quali egli conta d'essere, nell'avvenire, felice: onde, intanto, si propone d'insegnare ai figliuoli quella birberia del leggere e scrivere. « Ho imparato - diceva - a non mettermi nei tumulti; ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito ecc. ecc. ».

Ma Lucia non ne rimaneva persuasa. « Lucia, però, non che trovasse la dottrina falsa in sè, ma non ne era soddisfatta: le pareva, così in confuso, che ci mancasse qualche cosa. A forza di sentire ripetere la stessa canzone e di *pensarci sopra ogni volta* « e io - disse un giorno al suo moralista - cosa volete che abbia imparato? Io non sono andata a cercare i guai: son loro che son venuti a cercar me . . . ».

« Renzo alla prima rimase impacciato. Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perchè ci si è data cagione: *ma la condotta più casta e più innocente non basta a tenerli lontani*, e che, quando vengono, per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce e li rende utili per una vita migliore. *Questa conclusione, benchè trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiamo pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia* » (1).

Il tono stesso dello scrittore ci avverte ch'egli dice cosa molto importante e sottile. Mirabile ironia manzoniana che fa risolvere il

(1) *Promessi Sposi*, ultima pagina.

secolare problema della catarsi - sudor di tanti dotti - da Lucia Mondella, mirabile ironia che accomuna il massimo tra i romantici ai massimi tra i classici nel rilevare una verità più difficile ad accettare che a riconoscere: che, tra le opere umane, e gli effetti, e i compensi, c'è tutt'altro che un rapporto di evidente giustizia sopra la terra. E come mai madame de Staël aveva fatto dire al cristianesimo una cosa di questo genere?

Si è che il Manzoni metteva in bocca a Lucia Mondella se non proprio le parole, certo il pensiero di quelle di S. Matteo: pensiero fondamentale nel cristianesimo, ma così difficile a ricordare che gli uomini lo vedono passare nel cielo quando alzano il capo e l'adorano: ma, quando lo rivolgono alla terra, facilmente se ne dimenticano. Sono le grandi parole di Gesù: «Io ve l'ho detto, amate i vostri nemici, fate del bene a quelli che vi odiano, pregate per quelli che vi perseguitano e vi calunniano, acciocchè voi siate i figli del Padre vostro che è nei cieli: *che fa levare il suo sole sui buoni come sui cattivi, che fa cadere la piovra per l'ingiusto come per il giusto*» (1).

Da quest'altezza, le chiacchiere del De Nores e della Staël oscillano come lontana nebbia e le parole di Lucia sembrano veramente una conclusione.

Una conclusione del Manzoni però, perchè certe questioni non si risolvono mai; insorgono tutte le volte che le generazioni e gli individui si riaccostino alla letteratura con l'animo inquieto intorno ai massimi problemi. Quindi, poichè un libro critico che finisse con una citazione dei Vangeli sarebbe fuori ordinanza, si può fare ancora un passo e osservare che, sebbene, col declinare del romanticismo come revisione degli elementi tradizionali, tramontato ogni residuo aristotelico nella lingua della scuola, succeduti i fervori del positivismo, la questione paresse morta, essa in realtà era viva e pronta a risorgere.

A parte l'artificioso sopravvivere di essa nelle scuole più reazionarie (al tempo della lotta contro il modernismo si vide risorgere pari pari l'interpretazione del Maggi in un libro già citato), (2) ci fu, in quell'inatteso risveglio d'idealismo, sulla fine del secolo scorso

(1) S. Matteo, cap. V, v. 44.

(2) Ruiz, op. cit. p. 233-4.

un singolare episodio, ad alcuni particolari del quale io ripenso ora come a epilogo del mio studio, come a quelli che meglio possono mettere in luce - luce di tragedia nel preciso significato della parola - il valore eterno della questione suscitata con tanta ingenuità da quei nostri padri del 500, ma cominciata con Giobbe e con Edipo.

Un giovane austriaco - Weininger - aggirandosi nel labirinto delle areligiose filosofie post-kantiane, cercava in esse quell'ubi consistam in cui la nostra fondamentale inquietudine placa il suo bisogno d'assoluto, in cui l'ansia dell'individuo, davanti all'eterno problema del Bene e del Male, si risolve in sentimento d'universale equilibrio, permette di ritrovare, nella conversione del vero col certo, la conversione con esso della nostra forza morale e, quindi, delle più vitali energie psicologiche. Stato d'animo che è febbre d'Assoluto, rimette l'individuo sulla soglia della religione e ne fa sentire l'inevitabilità. Weininger, infatti, si provò a varcar quella soglia. Non so se egli pensasse che, in sostanza, tale stato d'animo era quello dei nostri umanisti sulla fine del rinascimento: piccoli uomini fra i quali furono, però, Michelangelo e il Tasso. Certo è tuttavia che, quando, in tale disposizione di spirito, egli si fece a considerare le condizioni della letteratura, quella moderna e quella universale, non fece che rinnovare, ma con tre secoli d'esperienza di più e uno d'esperienze kantiane, e con un'ansia intima senza limiti, lo stato d'animo letterario di quei nostri padri: stato essenzialmente negatore. Anch'egli vide nella catarsi il perno eterno su cui oscilla il più segreto interesse dell'anima umana; anch'egli cercò di ritrovare, nella tragedia moderna, quel centro morale che la greca aveva avuto in essa, di ridare a tutta la letteratura un senso di verità conforme al nostro bisogno d'assoluto. E negò perfino Shakespeare. In certi suoi ultimi appunti d'un libro, che la morte volontaria stroncò e che, se fosse stato scritto, ci farebbe ripensare proprio al lavoro critico degli anni delle guerre di religione, riprendendo un'idea già balenatagli nell'opera sua fondamentale (¹), paragonò la soluzione pagana data dai Greci a quel problema, con quella cristiana data da Shakespeare: e questa non lo persuase. Quel sentimento dell'Eterno come vanità delle cose umane e restituzione dell'anima a Dio, che vi aveva trovato il Manzoni, non lo colpì. Pensò forse alle

(¹) WEININGER: *Sesso e carattere* (Bocca 1912) p. 359.

più ambigue fra le opere di Shakespeare - Otello per esempio - in cui il giusto e l'iniquo crollano veramente sotto una furia di eguale passione umana, sicchè solo uno spirito religioso può trarne un sentimento religioso. Egli sentiva, invece, che, nella tragedia greca, la discendenza di essa dalla religione era visibile e sensibile in quel punto catartico in cui la luce poetica veramente si polarizzava. Onde il significato di quelle sue parole: « Per i Greci non ci fu, in istretto senso, nè solitudine nè problema del tempo. Vi è un punto di contatto fra i Greci e Beethoven: in entrambi il mondo ha un centro: tutto il contrario di Shakespeare. Là è luce polarizzata: qui non polarizzata » (1).

Un'arte che, a questo nostro bisogno d'un centro, ripresentasse una Verità liberata dal problema della solitudine e del tempo, sarebbe veramente espressione piena, suprema, religiosa di vita. Quanto a Beethoven e alla musica, si veda come l'intesero Schopenhauer e Wagner. Qual meraviglia che, mettendosi a considerare da quest'altezza l'arte post-romantica, la trovasse caratterizzata « da un'assoluta mancanza di pensiero? » (2) Senza pensiero, gli parvero Balzac, Maupassant, Byron, Dickens: ne ritrovò piuttosto in Zola e in Baudelaire; il primo, che aveva cercato un centro nell'immanenza delle leggi fisiologiche, il secondo, in una rinnovata delimitazione tradizionale dei due mondi del Bene e del Male.

Vero? Falso? Non importa dire, ed io so bene, intendiamoci, quanto ci sia di personale ed estraneo alla trama di questo studio nell'inquietudine del folle giovane austriaco. Chi ci ha seguito fin qui, però, vede polarizzato, per usare la sua parola, nella figura di lui, il barbaglio d'un mistero che, da Giobbe in qua, pesa sul cuore dell'uomo e sulla poesia e, per la sua stessa natura, non può morire.

(1) WEININGER: *Intorno alle cose supreme* (ed. Bocca) p. 249.

(2) p. 217.

1913-1919.



INDICE DEI NOMI

- Achillini 235
Agostino (sant') 91 197 231 279 292
341
Alamanni 56 58 59 86 99 174
Alighieri 9 21 72 76 90 91 100 117
134 147 164-170 225 230 251 252
256-60 278 280
Ameibac Titus 307
Angeli 366
Anguillara 64 232
Anhalt (Ludovico di) 314 315 320 321
Aretino 60 210 226 228
Ariosto 3 48 50 55 61 73 99 109 129
138 144 154 181 188 214 236 256
Aristotele —
Averroè 2 4 18 34 35
- Balzac (Guez de) 262
Balzac (Honoré) 306 402
Barbi 100
Barbaro 3 66 173
Bargagli 133 134
Baronio (card.) 12
Basilio (san) 182
Baudelaire 402
Baudrillart 251
Beethoven 305 402
Bellarmino (card.) 12
Belloni 207
Bembo 73 90 238
Beni 131 160 201 235-7 240 243 306
Benvenuto (da Imola) 4
Berchet 383 388
Bergson 324
Berni 19
Beroaldo 2
Bertana 154
- Bibbiena 147
Birken 318
Boccaccio 11 133 134 225
Bodin 251
Boezio 171
Boileau 261 320
Bonamici F. 129
Bonghi 200
Borgese 197 342 346 380 385
Borinski 115 304 322 350 377
Bossert 386
Bossuet I. B. 197 239 251 273 278
287 294 329
Botta 223
Borghini 167
Bourget 261
Boutroux 324
Brugi 12
Bruno 3 12 66 192 364 365 378
Buchner 315-317 321 324 331
Budé 249 250
Bulgarini 168-170
Buonarroti 228 229 230 361 377 400
Byron 397
- Calpurnio 78
Camerini 49 80
Campanella 3 66 378
Canello 223
Capriano 47 55
Caraffa (card.) 10
Carducci 49 78 396
Carlyle 386
Carnesecchi 12
Caro 74 86 210 211
Carrer 383
Carriero 167-168

- Cartesio VII 115 117 120 251-256
 260 273 293 304 320 385
 Castelvetro 49 86 90 95 121 127 134
 166 173 184-88
 Catullo 134 135
 Cavalcanti B. 71 72
 Ceccarelli 11
 Cervantes III 14 172 212-222 230 360
 Cesarotti 205 395
 Chapelain 262 269
 Chateaubriand 293 387
 Christ 40
 Chiabrera 112
 Cian 238
 Cicerone 10 17 103 177 314
 Colonna 376
 Comte 293
 Corneille 251 261 262-273 291 294
 334 338 352
 Crescimbeni 71 103
 Croce 208 239 240

 Daniello 16 19 25
 D' Annunzio 76
 Dejob 9 11 13 239 294
 De-Laudun 249
 Demogeot 360
 De Sanctis IV 50 66 75 78 198 204
 210 228 290 369-381 389
 Diderot 253
 Dietrich (von dem Werder) 315
 Donato 241 242
 Du Bellay 249

 Eckhart (Maestro) 279
 Empedocle 37 40 226
 Ennio 177
 Epicuro 256 257
 Erasmo (da Rotterdam) 115 313
 Eredia 160
 Ermanno (il tedesco) 2 18
 Ériau 275
 Erodoto 175
 Eschilo 226 233
 Esiodo 186
 Euripide 37 40 226

 Falugi 81
 Fano 67
 Farinelli 322 389
 Fauriel 382
 Festa 41
 Flamini IV
 Flaubert 200
 Flavio 395
 Ficino 5 31
 Filicaia 235 243
 Folengo 17 242
 Foscolo 210 293
 Forcellini 71 72 73
 Forteguerra 2
 Fracastoro V 16 19 21-27 30 43 44
 45 55
 Fusco 184

 Gabriele 176
 Gaetano (card.) 108
 Galilei 21 236 243 322
 Galletti 198 289 303 387
 Geiger 305 306
 Gelli 83
 Gentile 329
 Giambullari 101
 Giansenio 274
 Gioberti 223 310 382
 Giovenale 10
 Giraldi 16 45 48-54 58 68 71 74 81
 98 134 173 185 188 361
 Giraldus 30
 Gnoli 357
 Godescalco (fra) 279
 Goethe 196 198 222 304 363
 Goldoni 396
 Gonzaga 157 158 205
 Gozzi 253
 Gravina 395
 Gregorio (di Herimburg) 313
 Griphius Andrea 321
 Grucker 303 329
 Guarini 49 78 81 134 142 160 168
 188 238 251 275
 Guastavini 236
 Guicciardi 134 231

- Hardy 251
 Harsdörffer 317
 Hauvette 59
 Hegel 111 282 379
 Heine 310
 Hensius 311 312 313
 Herder 304
 Herrera (Ferdinando de) 113
 Hobbes 385
 Hugo 278 290-294 363
- Iacobi 379
 Ingegneri 160 232 233 241
 Iamblico (Platonico) 147 167
- Kempis (S. Tomaso da) 279
 Kindermann 320
 Kipling 385
 Kirner 177
 Klopstock 329
 Krantz 261
- Landi 132 134 145 190
 Leder 227
 Leibniz 322-329 331
 Leopardi 74 228 338 396 397
 Leonardo 7 21 229
 Lessing iv vii 36 85 88 110 304-307
 309 313 333-339 350 354 396
 Lhôpital 251
 Lionardi 128
 Locke 323 337
 Lohenstein 318
 Lombardi 87
 Lope de Vega 360 361
 Lorenzo (De) 362
 Lucano 177 186
 Lucrezio 186 193
 Luisino 128
 Lutero 8 37 111 251 279 303 307
 315 319 322 331 336 388 393
 Luzzo 16
- Macchiavelli 147 210
 Malacreta 148 155
 Malatesta 144
- Maggi vi 57 60 71 76 84-92 94
 124 127 130 136 172 180 190 201
 205 236 334 340 399
 Maldotti 305
 Malebranche 273 278-288 291 296
 324 343
 Manacorda 95
 Manzoni 20 50 91 174 194-201 208
 214 278 287 290 327 339-351 371
 397-399
 Marino 162 234 235 237 240
 Marziale 231 316
 Matteo (san) 399
 Maupassant 401
 Mazzini 223 224 388
 Mazzoni 31 100 135 146 165-167 170
 Medici 27 31 35 78
 Melantone 307
 Mesnadière (La) 317
 Metastasio 396
 Minturno 101-113 115 121 130 138
 160 182 201 207 249 261 269
 306 309
 Molière 276
 Mommsen 310
 Monti 337
 Morel G. 249
 Morelli 22
 Mureto 9 163-164 172 250 309
 Musso 172
 Musatti 24
 Muzio (Giustinopolitano) 106 165
 178-180 183 186
- Navagero 22 24-27
 Nemesiano 78
 Neri 81
 Nicole 274-276 287
 Nordau 386
 Nores (De) 71 76 100 142-155 162
 182 205 232 236 252 269 399
 Novalis 303 327
 Novati 4
- Ochino 121
 Olgiati G. B. 147

- Omero 62 77 95 128 177 188 209
 251 308
 Opitz 311-314 316 317 321 324 331
 Orano 364
 Orazio 7 19 104 133 135 263 307
 314 318
 Oriani 345
 Ortus Zacharias 307
 Ovidio 5 66 231
- Paleari 12
 Panigarola 239
 Panzacchi 7
 Paolo (san) 225 230 258 279 280
 289 324
 Papini 371
 Pareto 36 37
 Partenio 127
 Paruta 108
 Pascal B. 273 274 275 296 297 323
 Pascoli 388
 Patrizio 49 127 135 208 209 236
 Patrizzi 2
 Pazzi 16
 Pellegrino 180 183
 Pescetti 155 157 158
 Petrarca 76 106 112 129 130 133
 177 226
 Petronio 177
 Pigna 54 55 68 74
 Piccolomini Alessandro vi 52 120-
 125 127 136 178 188-194 199 200
 202 207 226 275 284 385
 Piccolomini Enea 122
 Picot 250
 Pindaro 110 112
 Pio G. B. 2
 Pitagora 212
 Platone 3 8 38 43 57 65 70 94 105
 128 135 147 275 314
 Plauto 143 233
 Poliziano 2 6 16 20 27 31 35 225 372
 Pomponazzi 66 96
 Pontano v 22 25 35 131
 Pontanus I. 121 159-164 166 227
 Possevino 163
- Prati 382
 Proclo 43 44 45 147 167
 Properzio 231
 Pulci 153 178
- Rabelais 123
 Rabizzani 214
 Racine 252 261 272 298
 Rébelliau 274
 Rebhuhn 308
 Regnier 109
 Renan 2 66 76
 Ribadeneyra 162
 Riccobono 121 136-40 141 166 173
 Rinuccini 314
 Rist 319 320 350
 Robertelli vi 1 6 29-45 48 57 60
 63 71 76 82 84 88 91 92 94 97
 99 105 128 136 166 183 201 249
 Robespierre 295
 Romagnoli 210
 Ronsard 250 311 313
 Rosmini 382
 Rossi (Bastiano de') 200
 Rossi G. 22
 Rossi V. 209
 Ruiz R. 9 400
 Rousseau 295
 Ruscelli 104 227
- Saintsbury iv 20 50 115 251
 Sales (Francesco di) 251
 Salviati 76 90 129 147
 Salvini 83
 Salutati 4 6
 Sannazzaro v 22 131
 Sarpi 110 111 112
 Savi-Lopez 213
 Savio 160
 Savonarola 228 229 391
 Scaligero Giulio C. 19 114-120 124
 129 136 156 182 190 249 261 304
 306
 Scaligero Giuseppe 312
 Schelley 385
 Schelling 379

- Schiller 384
 Schlegel F. 383 386
 Schlegel G. 20 174 387
 Schleiermacher 327 329
 Schopenhauer 259 386 401
 Schütz 314
 Segneri 240 241 294
 Segni A. 129 130
 Segni B. 82 84
 Seneca 4 10 52 54
 Settembrini 10 223
 Shakespeare iv 13 49 50 124 198 220
 287 291 321 352 357-361 383 400
 Sibilet 249
 Sidney 358 359 362
 Sigonio 11
 Silio Italico 177 186
 Sirleto (card.) 11 12 108
 Socrate 314 315
 Sofocle 6 226 233 265
 Solerti 79 207
 Speroni 16 18 22 54 66-81 143 149
 156 165 169 183 202 226 230
 Spingarn iv 8 16 93 184 251 385
 Spinoza 297 325 331-333 338 346 347
 Staël (Mde de) 387 395 396 399
 Sterne 210
 Stopinns (Magister) 242
 Summo 71 144-45 156 170 182 205
- Tacito 10
 Taille (Jacques de la) 250
 Taine 311 359
 Tasso B. 55-64 70 85 99 174 193
 232
 Tasso T. 20 45 50 58 72 68 78 80
 92 109 121 124 134 142 148 162
 170 172 180 196-207 222 230 236
 399
 Telesio 66 378
 Terenzio 233
 Tesauro 239
 Tiraboschi 91
- Tomaso (san) 97 116 117 118 292 389
 Tomitano 76
 Torre (Arnaldo della) 5
 Trabalza iv v vii
 Traube 279
 Treitschke 279 376 390
 Trissino 16 19 22 57 67 60 81 174
 178 180 185
- Unamuno 214 222
 Urseo (Codro) 2
- Valla 16 91
 Varchi v vi 73 86 90 93-101 105
 108 117 120 135 146 165 170 190
 201 352
 Vauquelin 249
 Vernia 66
 Vettori 11 52 57 83 127 172
 Veuillot 391
 Vico 191 192 380
 Vida 18 19 108 160 249 306
 Viperano 130-132 182 230
 Virgilio 27 51 58 68 72 131 182 188
 225 231
 Vivaldi 207
 Vogüe (de) 392
 Voltaire 273 328 352 353 395
- Wagner 305 401
 Weise 321
 Weininger 252 400 401
 Wigny (de) 387
 Wilde 54
 Woss Gio. 312
- Zabarella I. 136
 Zabarella G. 67
 Zanetti 12
 Zezen 320
 Zola 401
 Zuccolo 160



INDICE DEI CAPITOLI

PREFAZIONE	pag. III
CAPITOLO I. - Umanesimo e controriforma	» 1

SOMMARIO. — **1.** Una data: 1548. Il Concilio di Trento e il primo commento alla Poetica di Aristotele - Perchè il Medio Evo non se ne occupò - Perchè non se n' occupò il rinascimento - Vaghe curiosità critiche di Benvenuto da Imola e di Coluccio Salutati - Il trionfo di Platone - Il Poliziano e la Ποητική. — **2.** Improvviso sorgere del problema critico tra la riforma e la controriforma - Improvviso culto della Poetica come reazione al rinascimento - Desiderio di una scolastica critica parallela alla filosofia scolastica del Medio Evo - La Chiesa prende le parti di Aristotele contro Platone. — **3.** Come si debbano intendere i rapporti fra Chiesa e letteratura - Il Cardinal Sirleto - Schiette e profonde inquietudini del tempo - Sotto l' impulso di queste l' Italia concreta le prime idee critiche moderne dalle quali prendono le mosse tutte le nazioni europee.

CAPITOLO II. - Il Fracastoro	pag. 15
--	---------

SOMMARIO. — **1.** Accenni alla Ποητική nella prima metà del cinquecento. Formule aristoteliche: loro scarsa parentela con l' originale - Valore d' una interpolazione nel « Baldus » del Folengo - Interesse di questo periodo di transizione. — **2.** Il Vida critico oraziano: il Trissino e le regole: il Daniello: sua visibile tendenza a inquadrare nelle formule aristoteliche il problema delle finalità morali dell' arte — **3.** Il Fracastoro e il Dialogo De Poetica - Presenta un contrasto tra le nuove timide aspirazioni letterarie e le idee del rinascimento assai conforme alla figura storica del Fracastoro. — **4.** Come non si può parlar più quasi con le stesse parole di filosofia e di poesia, d' arte e di scienza - Come non si può più parlare con la vaghezza accomodante d' un tempo dell' utile e del diletto assegnati alla poesia - O l' uno o l' altro - Critica del rinascimento nelle persone del Sannazzaro e del Pon-

tano - Si cerca di chiarire le loro confusioni e correggere e avvivare le loro vaghe idee con fraintese parole d' Aristotele - Il sorriso del Navagero. Il poeta imita secondo l' universale : cioè soltanto il bene. — 5. Gravi conseguenze di questa prima correzione aristotelica - Acutissimo presentimento dell' indirizzo che prenderà la poesia - I destini del poema eroico - Oggetto della poesia del rinascimento: la natura: oggetto della poesia moderna: l' uomo - Punto di divisione fra l' una e l' altra: il problema del bene e del male.

CAPITOLO III. - Francesco Robertelli pag. 29

SOMMARIO. — 1. Il Robertelli e il suo commento - Genesi accademica dell' opera - Desiderio di chiarire e disciplinare gli amori letterari del rinascimento: ossia fine di questo - Necessità di affidarsi alla *Ποιητική* - Abisso tra questa e l' epistola di Orazio - Acute previsioni del Robertelli sui destini del frammento aristotelico. — 2. Il fine della poesia è l' utile o il diletto? - Se l' oggetto di essa è il falso come nella *poesia mitologica* del rinascimento, il fine dev' essere il diletto - Ma se si tratta dell' uomo? — 3. Prime questioni aristoteliche che lo costringono a considerar la letteratura sotto questa seconda specie e a impostare il problema morale. Se si rappresenta l' uomo, questo dev' essere o *buono* o *reo*. — 4. La catarsi - L' *ἔλεος και φόβος* della tragedia pagana applicato alla poesia cristiana - Come l' intendessero gli antichi - Interpretazioni e fraintendimenti moderni e un' arguta teoria del Pareto - La riconoscibilità di Dio negli eventi umani secondo il paganesimo di Aristotele e il cristianesimo di Platone - Edipo e Giobbe - Tutti gli attributi della tragedia nella teoria aristotelica sono corollari della catarsi - La quale consisteva in una pagana riconciliazione con la vita per una quasi fatalistica rinuncia a riconoscere la traccia degli dei negli eventi umani - Aristotele e Euripide. — 5. Il Robertelli davanti a questo problema - La sua buona disposizione a intenderlo è troppo sviata dalla volontà di dedurne un significato cristiano. Il problema morale gli si concreta sotto la penna suo malgrado - Se si rappresenta l' uomo nella sua complessa vita, non si può prescindere dalle passioni e dal male i quali sono contagiosi. *Fabula et mores*.

CAPITOLO IV. - Aristotele fra il romanzesco e l' eroico . pag. 46

SOMMARIO. — 1. Differenza fra storia e poesia: l' una rappresenta secondo il particolare, l' altra secondo l' universale - Prima vaga interpretazione del Robertelli - Diffidenza verso il romanzesco. — 2. Effimera e futile ribellione ad Aristotele del Gibaldi - Ragione delle simpatie che egli suole ispirare - Analogia della sua poesia e delle sue teoriche con quelle inglesi del periodo pre-shakespeariano - Da noi in luogo di Shakespeare s' ebbero i teorici letterari della controriforma. — 3. Per il Gibaldi non esiste differenza tra storia e poesia - Storpiò i nuovi concetti moralistico-aristotelici per una pretesa difesa dell' Ariosto e del romanzesco - Interpreta questo come esasperazione della fantasia. — 4. Vano tentativo di conservare il rinascimento e reale dissoluzione di questo, come lo dimostra la poesia stessa del Gibaldi - Il Pigna sostiene le stesse teorie ma con maggiore coerenza aristotelica ed ha perciò un accenno alla «peripezia». — 5. Perchè questa critica dell' eroico sostan-

zialmente giusta non poteva avere efficacia - L'eroico come soluzione del problema morale. — 6. Incertezza dei poeti epici in queste prime discussioni critico-morali - Effetti dell'aristotelesimo su Bernardo Tasso - Sue oscillazioni tra il *delectare* e il *prodesse*, tra il romanzesco e l'eroico - Simile ma più coerente contegno di Luigi Alamanni - Sua definitiva adesione all'eroico e al *prodesse* nonostante l'ammirazione per l'Ariosto - Inquietudine e follia di Bernardo nelle contraddizioni delle lettere e dei sonetti - Sue ingenuie ipocrisie con il Giraldis, con l'Alamanni, con lo Speroni - Bernardo e Torquato - Insuccesso del Giraldis.

CAPITOLO V. - Padova, Sperone Speroni e la « peripezia » pag. 65

SOMMARIO. — 1. Padova e la tradizione aristotelica - Perchè questo periodo fa capo a lei come il rinascimento a Firenze - Ancora della vigilia trissiniana - Lo Speroni e il suo aristotelismo formale: sue conformi idee sui rapporti tra storia e poesia. — 2. E sulla peripezia come conciliazione tra il romanzesco e l'eroico - Sua pretesa d'essere con ciò più aristotelico del Trissino - La Canace (1542). — 3. Polemica intorno alla Canace nel 1550 - I criteri dell'aristotelismo moralista applicati a quella per iniziativa del Cavalcanti - Vane difese dello Speroni. — 4. Sostanziale affinità dello Speroni e del Giraldis che rappresentano l'esaurirsi del rinascimento in un vano amor della forma - Inferiorità poetica dello Speroni: grande interesse della Canace per la storia della formazione del secentismo - La grandiosità classica, la sententia e il concettino - Questo stato d'animo comune all'Accademia degli « Infiammati » noti come i primi secentisti - Importanza di questa Accademia - Ciò che lo Speroni rappresenta. — 5. La sua « peripezia » vera origine della favola pastorale - La discordia fra il De Sanctis e il Carducci a questo proposito - Evidente derivazione dell'Aminta dalla Canace e dalla scuola padovana - Conformi dichiarazioni dello Speroni e del Guarini.

CAPITOLO VI. - Il pius Madius pag. 82

SOMMARIO. — 1. Vero inizio dell'edificio critico aristotelico della controriforma - Entusiasmo del Segni, all'apparire del commento del Robertelli - Suo compendio di esso in volgare (1549) fra le mormorazioni degli umanisti - Importanza del fatto: ingenuità del pensiero del Segni. — 2. Prima vera elaborazione cristiana del pensiero pagano col Maggi - Storia esteriore dei commenti come effetti di vanità personali e di plagi - Fino a che punto si deve tenerne conto - Esempio: il caso Maggi - Assurde complicate calunnie di plagio mossegli dal Castelvetro - Evidente originalità e rara onestà del Maggi. — 3. Origine del suo commento - Suo reciso dissenso dal Robertelli nella interpretazione della catarsi - Nega che il fine di essa sia la liberazione dal terrore e dalla pietà contrastando questo con i principi cristiani - Ne propone un altro cristiano con una deformante interpretazione della lettera che avrà corso glorioso fino a Lessing - Così concilia il pensiero di Aristotele e quello di Dante: vera fine dell'umanesimo - Il Maggi e il dantista Varchi - Risorgere di puri fantasmi medioevali come presunta integrazione del rinascimento. — 4. Altre interpretazioni del Maggi.

CAPITOLO VII. — Benedetto Varchi e l'aristotelesimo integrale pag. 93

SOMMARIO. — **1.** Perchè il Varchi rappresenta il punto centrale del movimento aristotelico che s' incontra e si fonde con la filosofia scolastica - Con lui l'aristotelesimo padovano si diffonde a Firenze dove egli diventa il portabandiera del Maggi - Elementi platonici riconoscibili, suo malgrado, nel suo modo di esprimersi - Prevenzioni contro di lui - Poco rispetto del Robertelli il cui edonismo svanisce col prevalere dell'aristotelesimo padovano. — **2.** Le idee del Robertelli alla luce della scolastica - Oggetto della poesia è bensì il falso, ma il suo mezzo è l'esempio - L'arte riceve la sua nobiltà dal fine - Il fine della poesia è far l'uomo *perfetto e felice* - La poesia strumento dei reggitori di Stato - Secondarietà dell'elemento estetico - Una aggiunta definitiva alla definizione di Aristotele - Il Maggi e il Robertelli posti a fronte dal Varchi - Le regole come espressione di quello stato d'animo - L'inquisizione. — **3.** Un nobile effetto di queste idee: l'amore di Dante come poeta e pensatore - Esempi: Il Varchi e il Giambullari.

CAPITOLO VIII. — Il Minturno, il Concilio di Trento e lo spagnolismo pag. 102

SOMMARIO. — **1.** Modo opposto di considerar la poesia partendo dagli stessi principi - Naturale disposizione del Minturno a questo altro modo - Sua iniziale indifferenza per Aristotele e sua critica - Suo eclettismo ciceroniano intorno alle teorie poetiche - Italianità accademica delle sue opere per merito del sig. Ruscelli. — **2.** Il Minturno intende la gravità delle obiezioni alla poesia con la sua contagiosa varietà morale - Ma non crede agli effetti di questa perchè considera poesia e vita distinte come nel rinascimento - Sua ironia per le cabale della catarsi - Acuta e moderna liberalità nelle sue conclusioni. — **3.** Sua andata a Trento come Vescovo e sua improvvisa conversione ad Aristotele - Modo singolare di pubblicare «l'Arte poetica» - Condanna del romanzesco e riconciliazione con l'eroico per l'orrore degli ultramontani. — **4.** Lo spagnolismo come modo di evitare il contagio delle passioni - Vantaggi di esso contro i pericolosi propositi di alcune *tragiche* sedute del concilio di Trento - Conseguente teorizzazione della poesia degli angeli e dei romiti cara al Tasso - Ritorno a Pindaro come espressione di aristotelesimo e di spagnolismo ad un tempo - Riconciliazione con la catarsi.

CAPITOLO IX. — S. Tomaso contro Lutero con lo Scaligero e il Piccolomini pag. 114

SOMMARIO. — **1.** Ragioni della fortuna storica dello Scaligero ultimo rappresentante europeo del prevalente pensiero classico italiano - Ragione della sua sensibilità filosofico-religiosa per cui sembra presentare Cartesio — **2.** Modesta originalità del suo pseudo-antiaristotelesimo - Protesta contro l'equivoco *dell'imitare* aristotelico conservato dal Varchi - Più completa conformità con la filosofia di S. Tomaso - La «recta ratio» come risposta alla negazion luterana del libero arbitrio e come soluzione del problema

moralistico-letterario - Gli ἤθη e le διεισέσεις - *L'imitari fabulam* diventa *docere fabulam* - Stretti rapporti fra l'actio poetica e l' affectus del cittadino spectator sotto la specie della politica — 3. Effettiva identità del pensiero dello Scaligero con quello del Varchi - Unica differenza: coraggiosa coscienza che le regole sono un pretesto. — 4. Il Piccolomini come epilogo di questo teorico movimento rigorista - Sua mirabile lucidità dialettica e consapevolezza della sua posizione per rispetto alle idee della controriforma. — 5. Esame delle idee dei predecessori - Conclusione: scolastica affermazione della responsabilità - Nessuna azione è indifferente sotto la specie del bene e del male: e nessuna rappresentazione poetica dell'uomo - Valore negativo del suo pensiero in questa prima parte.

CAPITOLO X. - I minori e la sorpresa del Riccobono . pag. 126

SOMMARIO. — 1. Lo spirito dei tempi nell'opera dei minori - Finalismo morale ad oltranza sulle tracce dei maestri ricordati - Una scappata del Partenio - Ortodossia generale - Francesco Luisino, Alessandro Lionardi, l'Accademia fiorentina - Il Segni volgarizzatore e conciliatore del Maggi, del Varchi, dello Scaligero e del Minturno — 2. Il Viperano discepolo dello Scaligero e consequenziario rigoroso - Adeguata interpretazione degli antichi - Primo accenno a Paolo Beni - Conformità di queste idee dei letterati puri con quelle dei puri moralisti aristotelici come il conte Luigi Landi. — 3. Dopo catartizzata la lirica del Petrarca si vuol catartizzare la novella del Boccaccio - Esempio: il Bargagli e la sua catarsi smontabile - Anche Catullo e Orazio son moralizzati - Jacopo Mazzoni scopre la teoria dell'inquisizione in Platone — 4. La sorpresa del Riccoboni (1584) che dalla cattedra di Padova tratta da sognatori tutti costoro - Nuova interpretazione della Poetica - Inconciliabilità del prodesse e del delectare - O l'uno o l'altro - Che cosa intendeva dire Aristotele proponendo a ogni altra parte nella tragedia la favola? - Che la poesia è sogno e deve straniarsi dalla vita - Guardarsi dalla psicologia. — 5. Conseguenti rapporti tra Poetica e Politica - La scoperta del Riccoboni naturale svolgimento delle idee dei predecessori.

CAPITOLO XI. - Le polemiche sul « Pastor Fido » . pag. 141

SOMMARIO. — 1. Forma d' arte fiorita fra queste teorie in apparente stridente contrasto con esse: la tragicommedia - Fortuna di questo genere d' arte iniziato dallo Speroni - Origine del nuovo nome. — 2. Massimo valore storico delle polemiche intorno al « Pastor Fido » - I rappresentanti del già illustrato moralismo letterario insorgono per mano del signor Giason De Nores - Figura di costui - Sue pose di continuatore dello Speroni e sua purgazione dalle lodi già tributate alla « Canace » - Interpretazione ultra-varchiana della Poetica come strumento della Politica in genere e della Repubblica di Venezia in specie - La commedia considerata in questo modo medesimo. — 3. Applicazione di tali principi al « Pastor Fido » e conseguente rigorosa condanna di esso - Risposta del Verrato ossia del Guarini - I cittadini si ridono della poesia e dei suoi buoni effetti - Assurde attribuzioni ad Ari-

stotele : absurdità della tesi - L' arte e la morale sono due mondi distinti : bisogna cercare che non s' incontrino. — 4. Replica del De Nores e contro-replica del Guarini che cerca di parlare anch'egli da filosofo - Conchiude che la poesia non può essere che vano giuoco - Il poeta eviti la morale e l' anima umana : la tragicommedia è genere eccellente perchè trasporta la poesia nel mondo delle vanità e dei sogni. — 5. Il punto d' arrivo è opposto ; il punto di partenza è quello stesso del De Nores - L' incontinenza come minor male ed estraneo al pensiero - Eguale ipocrisia. — 6. L' allargarsi della polemica - Morto il De Nores prende il posto di lui Bernardino Summo - Sua figura - Anche questo si purga dalle lodi alla « Canace » - Il vero dietro-scena del secentismo - Summo cerca di portare il contrasto fra l' estrema destra moralista e gli edonisti guariniani davanti al tribunale dell' Inquisizione - Questo prende le parti dei secondi ; il secentismo trionfa.

CAPITOLO XII. - Segni dei tempi - Dalla prima poetica
di un gesuita alla polemica su Dante pag. 159

SOMMARIO. — 1. Iacobus Pontanus - Sua chiara interpretazione dello spirito dei tempi - Le stesse idee del Riccoboni (1590) espresse senza intonazione polemica - La poesia in teoria deve insegnare : in pratica dilettere senza nuocere - Sua novità : la teoria della « lirica funerale » come pura espressione d' immagini « nota omnibus et credibilia nemini », cioè secentismo puro. — 2. Ascendente del Pontanus - Una suggestiva lettera a lui del Muret. — 3. La polemica su Dante in tutto conforme a quella sul Pastor Fido - Pretesto : le regole : sostanza : se « la Commedia » risponda a quelle finalità morali che oggi si richiedono all' arte - Difesa del Mazzoni discepolo del Varchi - Suoi artificiosi argomenti. — 4. Più coerenti (e guariniane) ragioni degli oppositori - Si invoca il giudizio dell' autorità ecclesiastica come nella polemica sul Pastor Fido - La Ποικιλτα delle passioni dell' inferno dantesco pericolosa nonostante la condanna di Dio - Timide difese dello Zoppio, dello Speroni ed altri - Si conchiude negando ogni possibilità di fusione tra filosofia morale e poesia come con il Guarini - Vittoria degli antiantalisti.

CAPITOLO XIII. - Storia e poesia - Il problema del Piccolomini e del Manzoni . . . pag. 171

SOMMARIO. — 1. Il problema dei rapporti fra storia e poesia - Sua affinità con i precedenti - La catarsi e gli altri addentellati moralisti attribuiti anche all' epica - Da principio il problema della storia non fu riconosciuto - Esempi : L' Alamanni e il Trissino - Un vano dubbio dello Schlegel a questo proposito dissipato dal Manzoni - Perchè la questione non poteva sorgere spontanea dalle pagine di Aristotele. — 2. Come essa fu appena intravvista dai Latini e nel medioevo mancò - Esempi : Dante e Petrarca - Ironia del rinascimento : il Berni - Primo diniego che il poeta possa trarre dai fatti storici, come stanno, un significato morale : il Giustinopolitano - Dubbio se

si possa trasformarli - Ripiego: scegliere un antico fatto favoloso - Ingenuità della soluzione: parole del Pellegrino - Il rispetto alla storia del Maggi - Conformi idee del Varchi, dello Scaligero, del Minturno, del Viperano. — **3.** Gli edonisti dell'arte: indifferenza del Robertelli - Fatuo amor delle regole dello Speroni - Semplicismo del Gibaldi e dei Cruscantì. — **4.** Simile atteggiamento del Castelvetro - Ripete le idee del Gibaldi (tradizione ferrarese) negando che esista differenza fra storia e poesia - Il poeta non deve trattare però lo stesso argomento che lo storico: ma uno consimile - La poesia come gara con la storia è pura question d' *agudeza* - Sua puerile interpretazione dell'universale e del particolare - Ragione della sua fortuna fra i moderni sebbene gli manchi ogni presentimento di idee nostre - Il Castelvetro continuatore dell'incapacità critica del rinascimento. — **5.** Il suo antagonista, il Piccolomini; suo intuito profondo che deduce dall'incoerente moralismo degli utilitaristi dell'arte un pensiero vitale - Sua critica del Castelvetro deformatore del pensiero aristotelico come se la poesia fosse questione di *abilità* - Oggetto della poesia: il vero - Il Piccolomini come precursore del Vico - Il vero: « conversione di esso col dovuto e col verisimile » - Conseguente necessità di mischiarvi il falso e di rispettare ad un tempo la storia - Importanza del pensiero del Piccolomini. — **6.** Le stesse idee poste dal Manzoni a base del suo « discorso sul romanzo storico ».

CAPITOLO XIV. — Il Tasso pag. 195

SOMMARIO. — **1.** Critiche del Manzoni all'idea che il poeta sia signore della storia, oscillanti tra il Castelvetro e il Goethe - Difficoltà pratiche da lui riconosciute anche nella giusta teoria del Piccolomini - Impossibilità di fondere in modo omogeneo il dato storico e l'elemento fantastico nella luce del vero - Questo il reale stato d'animo del Tasso quando rifece la Gerusalemme. — **2.** Suo penoso vagabondaggio intellettuale dall'uno all'altro teorico contemporaneo - Dall'edonismo del Robertelli al rigorismo del Varchi, dalle regole dello Speroni al romanticismo pietista del Minturno - Da chi nega la catarsi nell'epica a chi l'afferma. — **3.** Sue definitive oscillazioni fra il Piccolomini e il Castelvetro - Difficoltà incontrate cercando di adoperare il dato storico come conversione del vero col dovuto e col verisimile - Vani tentativi di attuare i principi del Piccolomini - Sua pena - Fallimento definitivo - Conseguente morboso insorgere del Tasso contro il Piccolomini - Sua pazzesca condanna dei principi di questo - Improvvisa difesa del Castelvetro - La « Conquistata ». — **4.** L'unica profonda idea di questo periodo si perde - Acute osservazioni del Patrizio sulla fallace interpretazione del particolare e dell'universale - Sua ferrarese simpatia per il Castelvetro - Sua effettiva affinità col Piccolomini - Qualche considerazione su Annibal Caro come rappresentante di una nuova coscienza stilistica.

CAPITOLO XV. — Il Cervantes pag. 211

SOMMARIO. — **1.** Questo medesimo stato di cose trovato dal Cervantes - Necessità di conoscere queste idee critico-aristotelico-italiane per una più sottile intelligenza del Don Chisciotte - La satira letteraria di esso. — **2.** Scene

ispirate da questa sul principio della seconda parte - Tornato in patria Don Chisciotte (la poesia e l'universale) riconosce la necessità di sacrificare a se stesso Sancio (la storia e il particolare) - Argomenti suoi, indignazione di Sancio - Incredulità di Don Chisciotte quando viene a sapere che il suo poeta parla anche di Sancio - Si prova a interpretare con ipotesi aristoteliche la cosa - Ma gli assicurano che in realtà quel poeta narra le cose proprio come andarono; secondo il particolare - Rappresaglia di Don Chisciotte su Ulisse ed Enea. — 3. Importanza del libro come satira delle assurde idealizzazioni contemporanee: vero ritorno della poesia alle fonti della realtà - Poema di cose storiche - Don Chisciotte è il Goffredo della Poesia: Sancio è il Goffredo della Storia - L'opera non è un ultimo frutto del rinascimento ma è reazione ad esso: unico glorioso frutto della controriforma - Ingenuità delle moderne idealizzazioni di Don Chisciotte: esempio: l'Unamuno.

CAPITOLO XVI. — Le origini del secentismo pag. 222

SOMMARIO. — 1. Gesuiti e Spagnuoli come cagione del secentismo in teorie ed esagerazioni oltrepassate. — 2. I tre veri elementi del secentismo: reazione cattolica - esaurirsi del rinascimento - spagnolismo - Ciò che v'era di buono e di progresso spirituale negli impulsi originari del primo - Aspetti del secondo e del terzo - Affinità e confusione dei due ultimi - In che rapporti essi stieno con la reazione cattolica - Il partito che questa ne trasse - Il secentismo come sviamento d'un effettivo risveglio letterario - L'aspirazione al medioevo di Michelangelo - Accenni in lui e in altri scrittori a contrastanti elementi che si sarebbero potuti svolgere. — 3. Fallimento d'ogni impulso migliore - Effetto: ipocrisia del pensiero e dell'animo - Multiformi aspetti di essa - La consapevole menzogna dell'allegoria - L'immoralità larvata - In nome di tutte queste ipocrisie si riconciliano i partigiani del Denores e quelli del Guarini e la discordia loro sparisce nel secentismo - Disprezzo dell'anima umana - L'arte «superba tappezzeria»: la sublime trovata dell'«eco» - L'allegoria del Marino. — 4. Somiglianza fra la teoria della poetica e quella dell'oratoria sacra *La «Poetica» del Beni come suggello delle teorie secentesche - Il «concetto poetabile» - La poesia non deve essere «nè chiara nè precisa» - «Volatizzazione» ossia perfezionamento delle regole aristoteliche - Esempio: il Marino. — 5. Identico stato di cose nell'oratoria sacra - Il «concetto predicabile» e il «canocchiale aristotelico» - L'oratoria sacra deve bandire l'esperienza e l'osservazione delle cose umane - Puro trastullo della fantasia - L'immagine della «tappezzeria» confacentesi ad essa come alla poesia. — 6. Ultimo *perfezionamento* d'Aristotele con la «poetica» del Donato - Aristotele vero teorico della tragedia tolta dal martirologio cristiano - Proprio in essa si eccita e si purga ad un tempo il terrore e la misericordia secondo gli intendimenti di quello - I vescovi e i baroni del tempo eguali in dignità a Edipo e Alceone - Anche in questo il classicismo si perde nello spagnolismo: satira del magister Stopinus - Invettiva del Filicaia contro il seicento dalle soglie dell'Arcadia.

IN FRANCIA — La riforma cartesiana.

CAPITOLO XVII. — Cartesio e il classicismo aristotelico . pag. 247

SOMMARIO. — 1. Il problema della critica letteraria e della poesia consegnato dall'Italia alle altre nazioni. — 2. I due periodi in cui si divide il rinascimento francese: il primo prettamente italianista, il secondo cartesiano - Breve storia del primo - Qualche atteggiamento singolare del Budeus - Diversi effetti dell'ambiente e del temperamento celtico soprattutto sull'eloquenza. — 3. La riforma psicologica di Cartesio - Suoi diversi effetti sulla poesia per rispetto alla psicologia scolastica - Fine dell'« anima sensitiva »: nuovi rapporti fra anima e corpo - Netta distinzione del bene e del male - Anima = ragione, corpo = passione - L'evidenza del libero arbitrio e il fenomeno delle rappresentazioni - La passione è sempre un male. — 4. Paragone di questa concezione dei fenomeni psicologici con quella scolastica illustrata da Dante - L'anima compromessa con le passioni attraverso l'« anima sensitiva » - Misteriosità del libero arbitrio - Come invece per Cartesio essa si distingue dalle passioni - Vaghi accenni negativi di lui al problema letterario dell'*ἡ ἐλέου καὶ φόβου*. — 5. Il « trattato delle passioni » di Cartesio come precisa illustrazione dei procedimenti poetici di Corneille e di Racine. - Opposizione fra i presupposti cartesiani e i modi della tragedia greca - Corneille e Racine continuano sulla via degli Italiani riducendo le formule aristoteliche a significati moderni: cioè a simboli cartesiani nonostante la rivoluzione antiaristotelica del loro filosofo - Dubbi degli ultimi italianisti francesi sulla aristotelicità del Cid. Proteste di Corneille. - Suo lavoro di riduzione di Aristotele a Cartesio visibile negli « esami » delle sue tragedie - La catarsi invece che *ἡ ἐλέου καὶ φόβου* s'esprime nella *raison* - Com'egli spieghi il suo procedimento - Ingenui strattagemmi di cui si vanta - Tutti i dubbi degli Italiani risolti con la *raison* - « Les passions vives et allumées » in gioco con essa nella teoria e nella pratica - La storia purgata della catastrofe e ridotta a « *raison* » nel « Nicomede » - La passione che non deve arrivare alle lacrime - L'ammirazione della virtù sostituita così alla pietà ed all'orrore - Il dramma del martirologio cristiano ricondotte a questa stregua - Trovata della « Rodogune » per evitare l'orrore - « Cinna » e la « narcosi » delle passioni - Scuse e compromessi adoperati per l'« Horace » - Simile condizione di Racine - La conseguente teoria del « giusto mezzo » compendiata dal Boileau e accettata piamente da Voltaire. — 6. Critiche a questo procedimento fatte dai giansenisti e da Bossuet sebbene molti ecclesiastici credessero nella soluzione cartesiana. - Eguale stato d'animo antigermanico di Bossuet e dei giansenisti - Argomenti di Bossuet: non si è risolto nulla - Quest'arte non arriva che a suscitare umane passioni senza alcun significato superiore che le trascenda e doni alla poesia un grande valore ideale.

CAPITOLO XVIII. — Malebranche e le idee dei romantici futuri p. 277

SOMMARIO. — 1. Contrasto fra le ascensioni e le rivolte alla tradizione del pensiero filosofico francese e il livello tradizionale cui si mantiene la letteratura. — 2. La filosofia si rinnova alle fonti del cristianesimo, attraverso

il pensiero di S. Agostino, per opera dei Cartesiani - Il concetto dell'arte come imitazione già negato da S. Agostino - Malebranche acuisce il contrasto fra l'anima e il corpo fino agli estremi limiti dell'occasionalismo - Critica dello stato pagano in cui l'aristotelismo come pensiero (scolastica) e come forma (classicismo) mantiene lo spirito moderno rinnovato dal Cristianesimo - Conseguenza di ciò: idealizzazione delle passioni e teorica dell'uomo-dio - Il dispregio dei limiti e il problema del rimorso. — **3.** Effetti delle nuove scoperte psicologiche sulla letteratura - Rivelazione di un nuovo sentimento come forza, non debolezza dell'anima: sensibilità o tristezza. Il senso dell'eterno che trascende i fatti e i fenomeni. L'ἔλεος καὶ φόβος e la sensibilità - Al contrario del dolore una tale tristezza è sempre piacevole - Perchè tale forza dell'anima tardò e tarda a far sentire i suoi effetti rinnovatori anche sulla letteratura: la mitologia - Il fondo dell'anima è ancora pagano. — **4.** Queste idee in relazione con quelle del romanticismo latino - Con quelle del Manzoni - Sua interpretazione di Shakespeare alla luce di questa « tristezza » - Shakespeare trascende le critiche di Bossuet e, implicitamente, le questioni degli Italiani. L'ἔλεος καὶ φόβος interpretato come salutare disgusto delle cose umane - Assoluta concordanza del Manzoni con Malebranche nel concepire la forma classico-mitologica come traviamiento di questo modo di sentire. — **5.** Modo conforme d'intendere il romanticismo di V. Hugo - Eguale interpretazione della sensibilità - Eguale condanna del frasario classicheggiante - Eguale concetto di esso come avviamento all'immoralità dell'uomo-dio - Eguale interpretazione di Shakespeare come espressione di un'arte tragica che trascende l'interesse per lo « scopo determinato » cui mira l'eroe - Anch'egli fa derivare questo movimento principalmente da S. Agostino secondo le idee dei Cartesiani. Anche per lui la « sensibilità » scioglie il nodo del classicismo italico - Contrasto di questa sensibilità con quella germanica. — **6.** Come si spiega che l'Hugo interpretasse così bene le idee cartesiane probabilmente senza conoscerne le fonti - Ciò che fu il Cartesiano - Sua fusione con la religione - Esempi: le preghiere di Bossuet; la lirica sacra di Pierre Corneille - La « raison » nei tribuni della Rivoluzione - La « raison » come barriera ideale opposta all'« entusiasmo » negatore di essa che veniva di Germania.

IN GERMANIA — La rivoluzione lessinghiana.

CAPITOLO XIX. — I precursori di Lessing e Leibniz . pag. 301

SOMMARIO. — **1.** La riforma sembra disinteressarsi in principio della tradizione classica nella letteratura - Questa rimane spontaneamente coinvolta in quel moto universale - Lessing come interprete ed elaboratore di quella prima rivoluzione incosciente - La via che conduce ad esso - Uno storico tedesco: il Borinski, come guida per essa. — **2.** Stato dell'umanesimo in Germania quando da noi cominciò il moto aristotelico - Disprezzo della letteratura professata dai Luterani - Più accorto contegno di Lutero - Sua idea che lo spirito del Vecchio Testamento si fosse trasfuso nella tragedia greca - Sua implicita adesione al sentimento pagano della catarsi in letteratura e in

religione - I Greci come precursori dei Tedeschi. — 3. Influenze italiane e francesi : perchè le seconde prevalsero sulle prime - Martino Opitz e la sua poetica - Randagio spirito dell' umanesimo tedesco - Incontro dell' Opitz col calvinista olandese Hensius che diede alla catarsi un' interpretazione magica - La religiosità di Opitz s' esprime nello stoicismo più fiero - Nella teorica della commedia, cui non giunse Aristotele, si libera dal moralismo latino - La Fruchtbringende Gesellschaft - Atteggiamento di questa di fronte al classicismo contemporaneo italiano e francese - Dietrich von dem Werder traduce la « Gerusalemme » irridendo al moralismo del Tasso - Le idee del Buchner e la scristianizzazione del demone platonico - La poesia grande quanto il mondo. — 4. Questa primaria originalità germanica offuscata dalle influenze francesi - Harsdörffer - Il Birken e il Lehenstein e gli influssi italiani - Giovanni Rist e il pietismo dell' estrema destra luterana - Anche per costoro l' arte diventò gioco - Balthesar Kindermann e Filippo Zezen - Vittorioso fascino della Francia e momentaneo trionfo delle idee francesi con la « politesse » e il giusto mezzo deformati e falsati - In questo momento appare Leibniz. — 5. Elementi latini nella sua personalità e nel suo pensiero - Sua critica cartesiana della politica tedesca - Mitiga l' « occasionalismo » con la teoria delle « percezioni insensibili » senza mutare lo spirito di quella filosofia - Sua critica degli « spiriti forti » e del panteismo spinoziano da lui detto « quietismo ». — 6. Suo sguardo al contrasto fra latinità e germanesimo - Conflitto fra la « sensibilità latina » e l' « entusiasmo germanico » - Avversione alla « raison » latina predicata dal germanesimo in nome dell' entusiasmo - Confusione fatta dagli studiosi del nostro romanticismo fra « sensibilità » e « entusiasmo » - Storia critica di esso come trionfo dell' immanentismo sbazzata dal Leibniz - Insuccesso di lui fra i contemporanei e fra i posteri tedeschi.

CAPITOLO XX. - Il Germanesimo in Lessing e nel V atto
del Faust pag. 330

SOMMARIO — 1. La polemica di Leibniz era anche contro Spinoza negatore della « ragione » e teorizzatore dall' entusiasmo come immanentismo - Le passioni sono sacre - Non esiste conflitto fra spirito e carne - La malinconia è sempre cattiva - Conforme disposizione d' animo di Lessing - Come partendo da essa gli sia stato facile di scoprire e accettare il vero significato pagano della tragedia greca - Lo spirito della « Dramaturgia di Amburgo ». — 2. Ironia di Lessing contro il travisamento pietista di Aristotele dal pious Muidius al Corneille - La tragedia non ci libera dalle passioni ma ci riconcilia con esse - Caccia la pietà e la paura che ci raffredderebbero - La vita irresponsabile passione - Ironia verso il Cristianesimo tutto - I Tedeschi s' accordano in questo con i Greci - La moralità della tragedia interpretata secondo Spinoza : come panteistico equilibrio col Tutto. — 3. Di qui nasce il V. atto del Faust e la disfatta di Mefistofele - Mefistofele rappresentante del cattolicesimo trascendentale, Faust dell' immanentismo spinoziano - Mefistofele crede nell' « obduratio cordis » di s. Agostino e dei Cartesiani e nel rimorso - Faust li nega e si salva perfino col delitto di Bauci e Filemone compiuto

col panteistico timor di Dio, cioè col sentimento dei suoi rapporti col Tutto - Sua catarsi - Disfatta del rimorso cattolico - Davanti alla salvazione di Faust Mefistofele s' accorge del ricatto che Dio gli ha fatto e vorrebbe convertirsi - Scopre allora la sua profonda somiglianza con gli angeli - La passione e i peccati di lui, l' amore e le virtù degli angeli sono la stessa cosa - Mefistofele non può salvarsi come quelli solo a cagione del suo cattolicesimo che gli impedi di peccare e operare con panica fede detta da Goethe timor di Dio - Il Faust simbolo del germanesimo — 4. Lessing e i suoi presentimenti della futura poesia germanica - Sua soluzione della questione dei rapporti fra poetica e politica tanto agitata dagli Italiani - Suo giusto rilievo che il contegno del pseudo-anticristiano Voltaire è conforme a quello dei moralisti cattolici latini - Ironia anche maggiore per Gasparo Gozzi e gli Italiani - Accusa di ipocrisia mossa a questi dai Tedeschi - Accusa di cinismo mossa dagli Italiani ai Tedeschi.

IN INGHILTERRA — Amleto.

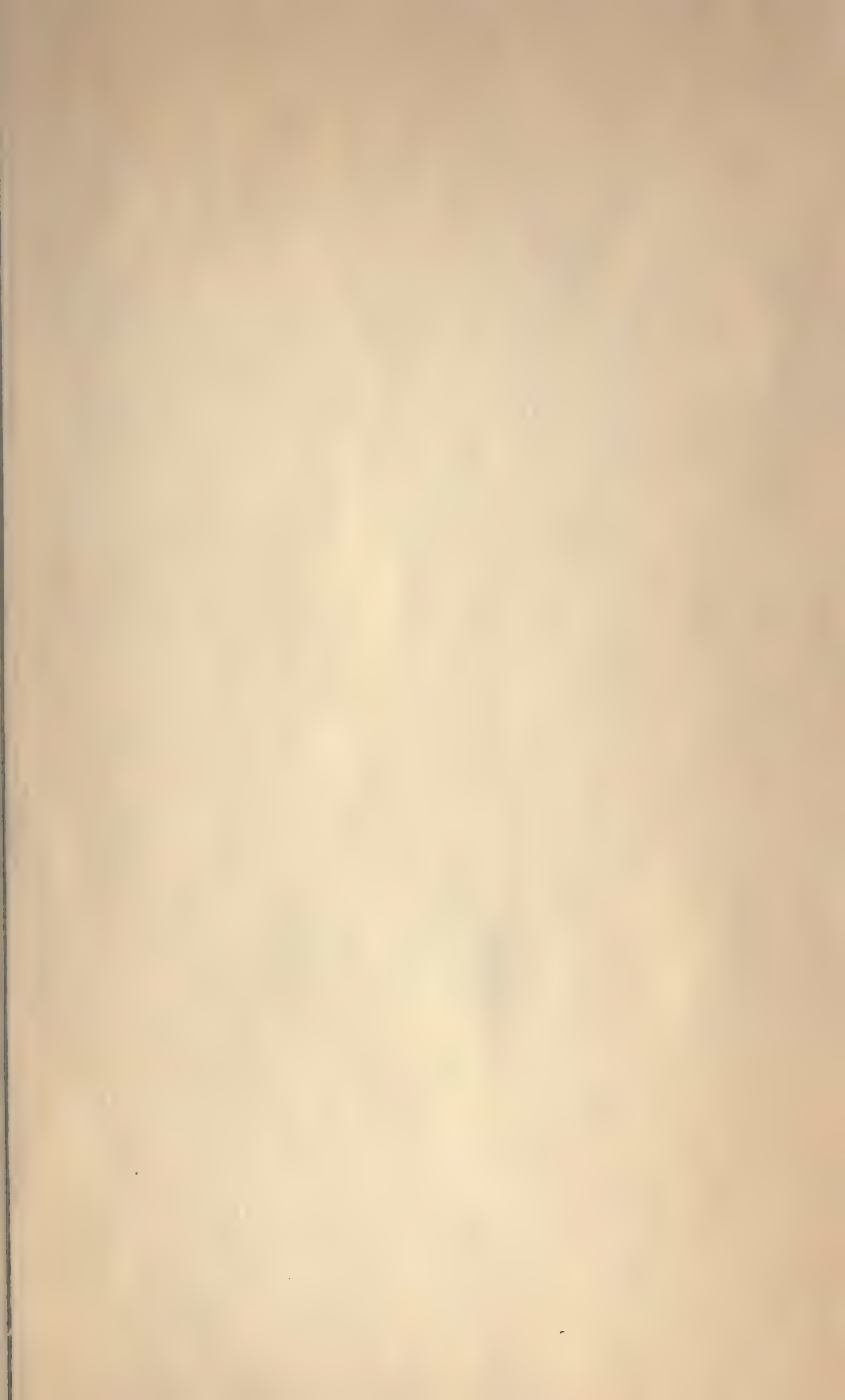
CAPITOLO XXI. — Amleto pag. 357

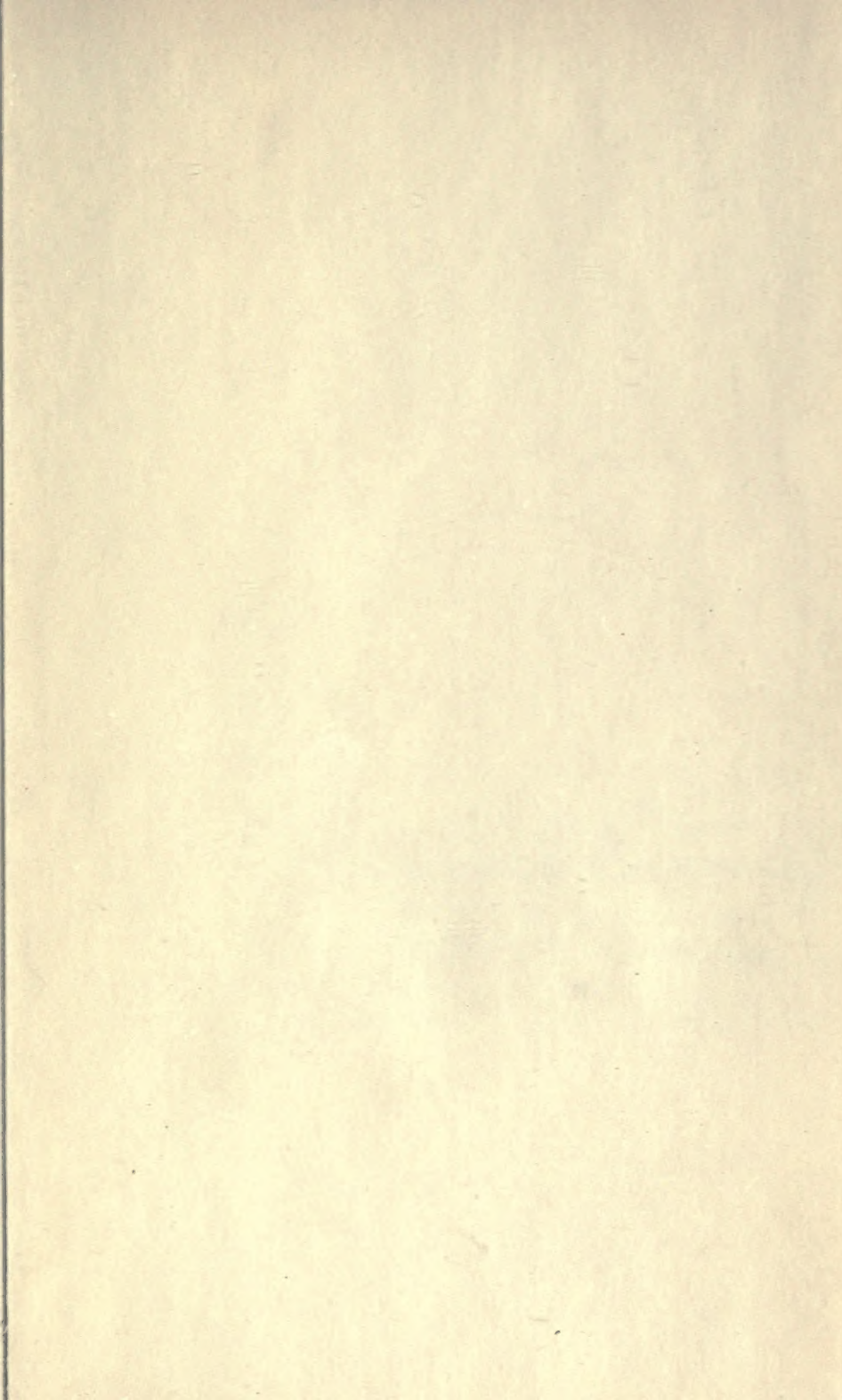
SOMMARIO. — 1. L' Inghilterra di questi anni - Come vi giunse il classicismo di Francia e d' Italia - Indifferenza per esso di Shakespeare - Ragioni fittizie e ragioni reali - Suo atteggiamento ironico verso il classicismo greco - Contrasto da lui rilevato fra la romanità attuale espressione di cristianesimo e l' eredità classica greca - Riflesso di questi sentimenti in Amleto. — 2. Non tragediabilità di Amleto - Esso è ispirato dai problemi ideali del tempo - Sua parentela con Giordano Bruno come critica di esso - La difficoltà di agire di Amleto deriva dal non trovare più appoggio in precisi principi morali per una svanita distinzione del Bene e del Male - Contrasto fra logica e coscienza - Sordo odio per Polonio rappresentante il Bene nel vecchio senso - Incapacità di detestare il Male - Crollo degli assoluti: la Giustizia (vendetta del Padre), l' Amore come idealità (Ofelia), l' Onore (Fortebraccio) - Epilogo come riconoscimento del Dio Trascendentale. — 3. Contegno di Shakespeare davanti al trionfo del Bene nei suoi effetti sul pubblico - Ciò che rappresenta il problema posto da Amleto nella storia della poesia tragica.

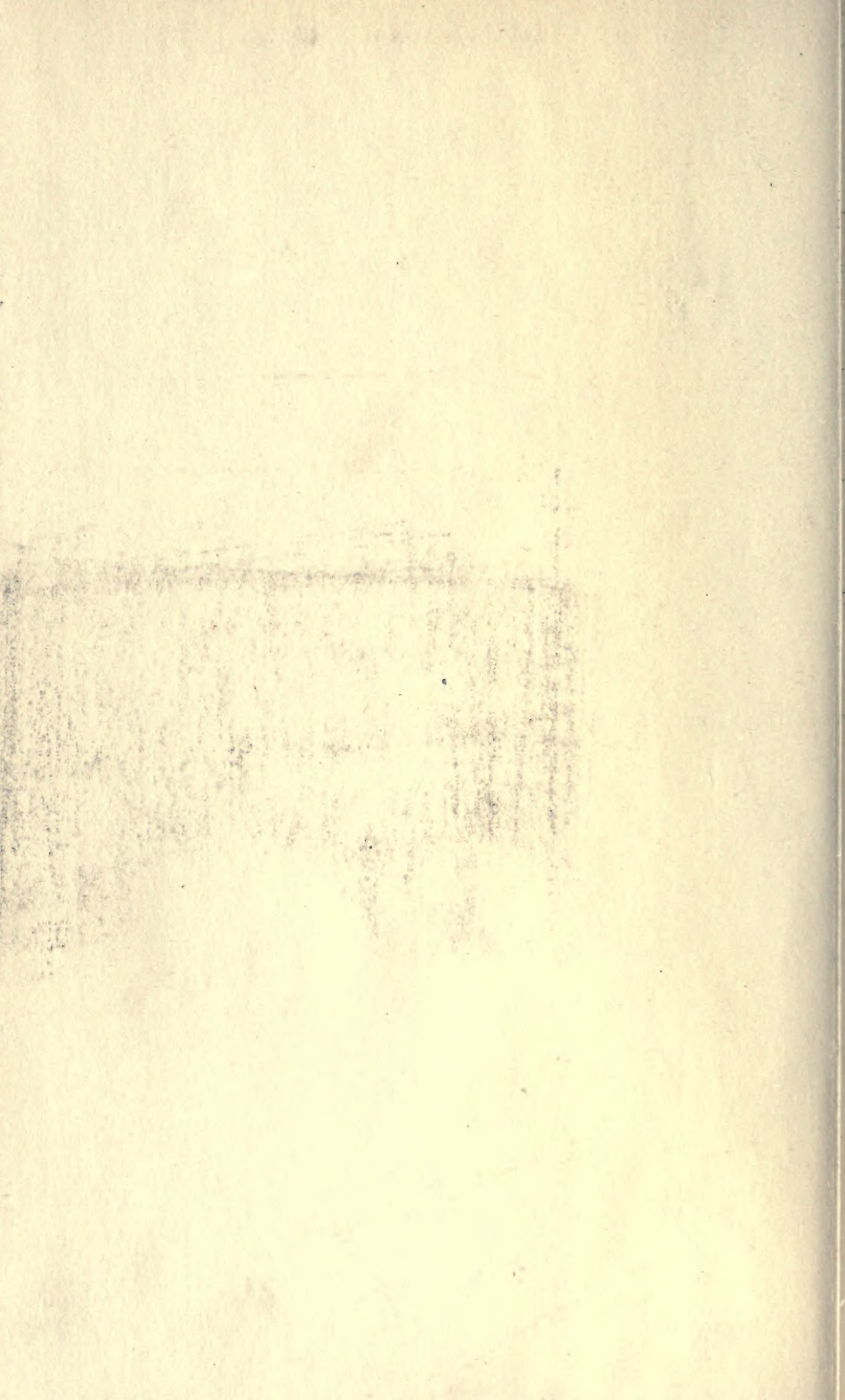
CONCLUSIONE pag. 372

INDICE DEI NOMI » 403









PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
